Tabulae scriptae

MAURÍCIO FUNCIA DE BONIS

Tabulae scriptae

A metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira

© 2014 Editora Unesp

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da Unesp (FEU)

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. Catalogação na publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

B698t

Bonis, Maurício Funcia de

Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira / Maurício Funcia de Bonis. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2014.

Recurso digital

Formato: ePDF
Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
ISBN 978-85-68334-37-9 (recurso eletrônico)

1. Pousseur, Henri, 1929-2009 – Crítica e interpretação. 2. Oliveira, Willy Corrêa de, 1938- – Crítica e interpretação. 3. Metalinguagem – Século XX. 4. Livros eletrônicos. I. Título.

15-20471 CDD: 869.93
CDU: 821.134.3(81)-3

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da Unesp (FEU)

Editora afiliada:

Para Willy Corrêa de Oliveira,
Henri Pousseur
e Orlando Funcia Gomes.

Meus agradecimentos

a Flavia Camargo Toni: confiança, franqueza, paciência;

ao apoio da Fapesp, que possibilitou as pesquisas na Fundação Paul Sacher (na Basileia, Suíça) e na Biblioteca Nacional da França (em Paris);

à Fundação Paul Sacher (Paul Sacher Stiftung), na Basileia, pela gentil disponibilização de seu espaço e acervo para pesquisa de campo em maio e junho de 2011, em especial nas pessoas de Robert Piencikowski, Michèle Noirjean e Johanna Blask;

a Marianne Pousseur e família, à Fundação Paul Sacher (Paul Sacher Stiftung), Robert Piencikowski, Angela Ida De Benedictis, Talia Pecker Berio, Centro Studi Luciano Berio, Pierre Boulez, Klaus-Peter Altekruse e Irène Deliège, pela gentil autorização à utilização e veiculação da correspondência de Henri Pousseur;

às editoras Suvini Zerboni e Universal Edition pela autorização para a reprodução dos fragmentos das partituras analisadas;

a Pascal Decroupet, Elise Simoens e Pieter Bergé, pela generosidade no diálogo e na colaboração durante a pesquisa de textos e cartas de Henri Pousseur;

a Willy Corrêa de Oliveira, pela generosidade de sempre, no diálogo crítico (farol); e pela cessão dos materiais para esta pesquisa;

aos amigos de sempre, companheiros de rota, pensamento, diálogo, debate: Caroline De Comi, Willy Corrêa de Oliveira, Marcus Siqueira, Rodrigo Lima, Alexandre Ulbanere, Carlos Alberto Vieira, Thiago Mori, Gustavo Motta;

à Caroline De Comi, mais do que se pode dizer com palavras.

Sumário

Introdução

No título deste livro convivem, na mesma enunciação, os nomes de dois compositores e a expressão latina *tabulae scriptae* – literalmente, "tábuas escritas", em oposição às *tabulae rasae*, tábuas vazias, em branco (ou raspadas, para que recebam novas inscrições). Mais que a referência a um conceito preciso, trata-se de uma definição por oposição: a ênfase sobre a metalinguagem tem em comum, na obra e no pensamento de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira, uma profissão de fé que recusa a tendência à *tabula rasa*, à eliminação de uma relação consciente com a história, na música de seu tempo.

Esse texto nasce de um trabalho como compositor, do pensar a música como linguagem, do anseio pela expressão e da dedicação constante em direção a um domínio (que se sabe inalcançável) do *métier*, para sentir-se muitas vezes sem voz audível, sem vocabulário compartilhado, sem canal com um hipotético receptor – sem receptor à vista, na verdade, nem em hipótese. A relação com os criadores do passado é o que resta de sonoro, em contraposição ao silêncio reinante na prática da música erudita. A atrofia do compartilhamento dessa expressão direciona a identificação com o outro, com toda a força, para o passado, no qual o falar ressoa em vocabulário comum de forma muito mais efetiva do que no tartamudeio individualizado da ausência de língua – mesmo feita a ressalva da superação consciente dos sistemas do passado, tratando-se da busca de expressão de novas ideias em novas soluções linguísticas (clara a distinção entre a operação com a linguagem e a repetição psitácida).

Este livro conta uma história localizada em meio à música do século XX, nas pessoas de dois compositores que aliaram, por toda a sua trajetória, uma

reflexão crítica sobre esse estado de coisas e uma busca constante (e sempre renovada) de soluções criativas na composição: o belga Henri Pousseur (1929-2009) e o brasileiro Willy Corrêa de Oliveira (nascido em 1938).

Este relato é dividido em três partes: o primeiro capítulo situa o terreno do qual partiram as reflexões (e os trabalhos artísticos), fundamentando suas bases teóricas e seus prolegômenos principais (personagens privilegiados no rol das referências em quem eles depositam sua identificação); os capítulos seguintes esboçam, um a cada vez, um retrato de suas trajetórias artísticas.

No primeiro capítulo, damos voz a uma conversa que situa a discussão entre as figuras-chave de Henri Pousseur e Pierre Boulez, em uma mesa redonda no festival de verão de Darmstadt em 1963 – o ano exato em que Willy Corrêa de Oliveira renova o contato com Pousseur (cuja influência lhe seria determinante no direcionamento de seu trabalho). Após a reavaliação crítica (por seus próprios protagonistas) da experiência com a generalização da série na década de 1950, o contexto em que se realizava essa mesa redonda é marcado pelo agravamento das divergências sobre a abordagem do legado de Webern – e sobre a relação a ser estabelecida com a tradição de maneira geral. Se a geração de Pousseur e Boulez já recusava a aplicação das técnicas seriais como as novas tábuas da lei, não era minimamente consensual a atitude a ser tomada em relação aos princípios mais gerais que organizavam a música erudita como linguagem em sua história (ou que a definiam como um campo específico de trabalho, pura e simplesmente). "Não podemos ter *tabulae rasae* e *tabulae scriptae* ao mesmo tempo" (Butler, 2006, p.242).

A profundidade da produção teórica de Pousseur e Willy,[1] que os acompanha por toda sua vida, foi considerada na parcimônia com que se introduzem, nesse primeiro capítulo, as bases comuns de seu pensamento. A busca de uma relação orgânica com a consciência histórica da linguagem, na recusa a uma negação do passado (e a uma regressão a uma experiência que partisse do vazio, da destruição dos resquícios da tradição), é percorrida desde uma interpretação da abordagem da arte como linguagem na historiografia das artes plásticas (e da arte em geral), até uma apreciação das discussões sobre essa abordagem na música erudita do século XX.

1 "Os compositores brasileiros são geralmente chamados pelo primeiro nome, diferentemente dos europeus e norte-americanos" (Ferraz, 2005, p.119).

Nesse contexto introduzimos de maneira mais detalhada a proposta de Willy (1979) por uma semiótica musical, e a crise generalizada que se observa com a ausência de uma linguagem comum. Essa crise, avaliada por esses compositores em sua relação com o estágio presente do sistema capitalista, leva à consciência de uma situação metalinguística irreversível (que só uma língua viva poderia reverter). A impossibilidade da definição clara do campo de trabalho a partir de uma prática atrofiada (até o limite mínimo de seu reconhecimento como tal) torna esse trabalho definível apenas em sua relação com a experiência histórica, em reflexão isolada sobre o processo de criação. Nessa situação metalinguística, opõem-se radicalmente (como comentamos no Capítulo 1) as propostas mais próximas de uma *tabula rasa* – uma eliminação da relação com o passado, para uma experiência que partisse de um "vazio" idealizado – àquelas que buscam articular uma relação orgânica com a história, na reavaliação crítica da tradição e dos princípios organizadores do passado da linguagem, suas "*tabulae scriptae*". Na utopia de Pousseur, as novas "tábuas da lei" nasceriam da superação das antigas, e não de sua negação ou destruição pura e simples – afinal, mesmo a defesa da *tabula rasa* permanece embrenhada em uma situação metalinguística generalizada, na ausência de uma linguagem comum. "Parece que, se não a atingimos ainda, ao menos entrevimos em um futuro mais ou menos próximo uma possibilidade de se definir em relação ao passado que não seja mais caracterizada pela dependência, nem mesmo pela dependência da oposição a ele" (Pousseur, 1972, p.143).

A solução particularizada para esse estado de coisas, em meio ao processo de criação, aponta para as mais agudas diferenças entre os dois casos estudados detalhadamente neste livro. Após um primeiro apontamento (e uma interpretação) das identificações mais essenciais no processo de criação de cada um desses compositores – a saber, a obra de Stravinsky, para Pousseur, e a de Mahler, para Willy – parte-se para o esboço de um retrato detalhado de suas trajetórias.

Nesse momento, dada a independência e a autonomia mútua em que se desdobram essas duas trajetórias artísticas, o relato separa-se em dois esboços de retrato, bem definidos; duas trajetórias de criação que acompanham de forma independente, com soluções particulares em cada caso, esse pensamento crítico. Esses dois capítulos (o segundo sobre Pousseur e o terceiro sobre Willy) exercem também a função de demonstrar, na apreciação panorâmica de sua produção, o quão longe foram ambos na ligação estreita

entre uma profissão de fé mais ampla, uma reflexão sobre a função da arte a partir de uma consciência crítica de sua história, e uma criação que fizesse corpo com essas preocupações. De maneiras bastante distintas, cada um desses compositores vislumbrou ferramentas próprias de estruturação do discurso, que restabelecessem uma relação orgânica com a tradição da música erudita como linguagem, ao mesmo tempo em que possibilitassem a veiculação clara (dentro dos limites da incomunicabilidade da música atual) de suas ideias, de um anseio de expressão e invenção redivivas na dialética de seu conflito. Para além da consciência de uma situação metalinguística generalizada (demonstrada em sua produção teórica), a aplicação sistemática dessas ferramentas decorre do controle de uma operação metalinguística direta, eixo permanente de toda sua produção.

O detalhamento (exaustivo, em alguns casos) da aplicação dessas ferramentas encontra ainda uma razão de ser quando se verifica o quão influentes foram Willy e Pousseur como pedagogos. Esse registro abre um extenso horizonte na comparação entre a especificidade dessas operações metalinguísticas e a influência que eles possam ter exercido, das maneiras mais diretas às mais indiretas, sobre as gerações de compositores que vivenciaram suas intensas atividades didáticas.

Falamos mais diretamente da operação metalinguística na obra de Willy e Pousseur como cristalização de um pensamento crítico, como detalhamento de uma produção que se coloca como modelo possível, como registro de uma profissão de fé para um momento em que não há linguagem comum. Em um livro nascido de um trabalho como compositor como é o caso aqui, a concentração das reflexões sobre a obra desses dois compositores acusa o testemunho de uma adesão. Subjaz, latente, como origem e catalisadora da pesquisa e do processo de criação, a contraparte musical, no trabalho criativo, da nossa identificação com esse posicionamento crítico para além de sua defesa textual.

Acrescentamos ainda a esse texto uma entrevista recente, realizada após a conclusão do trabalho, em que se verifica junto a Willy por um lado até que ponto o paralelo traçado aqui entre sua trajetória e a de Pousseur correspondeu a um desdobramento consciente ou, por outro lado, de que forma seu contato poderia ter consistido apenas de uma breve troca de ideias e de influências, sem o conhecimento aprofundado dos trabalhos (e do pensamento) um do outro.

As relações de obras de Pousseur e Willy, organizadas pelos próprios compositores, completam a série de anexos. Situando as transformações em suas trajetórias criativas por meio das sugestões diretas dos títulos, dos textos utilizados e mesmo das dedicatórias, complementam a panorâmica esboçada de suas obras nos Capítulos 2 e 3, além de documentarem sua produção de forma a abrir a utilidade dos apontamentos deste livro para pesquisas futuras. A lista de obras de Henri Pousseur, estabelecida pelo compositor e divulgada em seu sítio eletrônico oficial (www.henripousseur.net), foi condensada e sintetizada para sua reprodução aqui. Já a lista das obras de Willy compostas até o momento (em uma produção que segue crescendo intensamente), organizada e gentilmente cedida pelo compositor, foi confrontada com suas partituras e revisada para sua inserção no livro.

Como chegamos a esse ponto? Quero dizer: a essa música moderna tão distante dos critérios de comunicação ou entretenimento outrora válidos, aos quais um bom número de nossos contemporâneos frequentemente permanece, não obstante, fortemente ligado (o que não evitou que encontrassem eventualmente valores musicais mais estranhos, tanto no espaço quanto no tempo)?

Isso não decorreria do fato de que a música é não apenas um espelho mas também uma das ferramentas (o que já vale para os espelhos...) pelas quais toda sociedade forja sua identidade, articula sua concepção do mundo, experimenta algumas de suas estruturas ou alguns de seus reflexos emocionais, antes talvez de aplicá-los em escalas mais gerais? E não estão as mais astutas perspectivas, não apenas sobre o futuro, mas primeiro sobre o presente, e sobre o sentido do passado (de um passado enfim reavaliado), frequentemente – tomando todas as disciplinas juntas – de certo modo desalinhadas em relação à sensibilidade, à imaginação, à própria lógica que continua a subordinar (para não dizer aprisionar) o mundo no qual elas florescem?[2]

(Pousseur, 1998, p.219)

---

2 *"Comment en sommes-nous arrives là? Je veux dire: à cette musique moderne tellement éloignée des critères de communication ou de plaisir précédemment valables, auxquels bon nombre de nos contemporains restent cependant souvent encore fort attachés (ce que ne l'a pas empêché de rencontrer parfois des valeurs musicales plus étrangères, dans l'espace comme dans le temps)?*

Cela ne proviendrait-il pas du fait que la musique est, non seulement un miroir, mais aussi l'un des outils (c'est vrai que déjà les miroirs…) par lesquels toute société forge son identité, articule sa conception du monde, expérimente certaines de ses structures ou certains de ses réflexes émotionnels, avant peut-être de les appliquer à des échelles plus générales? Et les vues les plus pointues, non seulement sur l'avenir, mais d'abord sur le présent, et sur le sens du passé (d'un passé éventuellement réévalué), ne sont-elles pas souvent – toutes disciplines confondues – en porte-à-faux par rapport à la sensibilité, à l'imaginaire, à la logique même qui continuent à sous-tendre (pour ne pas dire à retenir prisonnier) le monde dans lequel elles éclosent?"

1
O PASSADO COMO VOCABULÁRIO

Loteria do labirinto dos espíritos (abertura)

Estranhem o que não for estranho.
Tomem por inexplicável o habitual.
Sintam-se perplexos ante o quotidiano.
Tratem de encontrar um remédio para o abuso
Mas não se esqueçam de que o abuso é sempre a regra.

A exceção e a regra, Bertolt Brecht

No filme *Zelig*, Woody Allen conta, à maneira de um documentário, a trajetória de uma figura das décadas de 1920 e 1930. Recorre a críticos e acadêmicos reais, entrevistados de forma verossímil, dando seus depoimentos sobre o personagem fictício; mistura imagens e cenas de arquivo da época com trechos filmados à maneira de cenas de arquivo – não apenas reproduzindo a época, mas reproduzindo as diferenças de velocidade de rotação da película, por exemplo. Utiliza canções compostas especialmente para o filme à maneira das canções da época, reproduzindo o ruído e a sonoridade geral que percebemos hoje nessas gravações.

Mas não é apenas na maneira como ele constrói o filme que se pode pensar sobre a metalinguagem (a operação sobre uma linguagem-objeto) vendo *Zelig*; o personagem fictício retratado no documentário é uma espécie de "camaleão humano": em uma necessidade desesperada de ser aceito, de pertencer ao grupo em que se encontra a cada momento, de agradar, ele começa incontrolavelmente a se transformar (tanto em sua personalidade

quanto em sua aparência física) à semelhança de seu entorno. A impossibilidade de encontrar uma personalidade própria e a decorrente apropriação das personalidades alheias é logo identificada como um grave distúrbio, uma anormalidade psíquica inimaginável em condições normais.

Em uma sequência do filme assistimos a diversas sessões de terapia, como se tivessem sido filmadas sigilosamente, em que uma psicóloga tenta revelar as origens do distúrbio de Zelig. Consegue hipnotizá-lo para tentar descobrir quais violências ele poderia ter sofrido no passado, como possíveis causas de seu estado particular.

> Meu irmão me batia.
> Minha irmã batia em meu irmão.
> Meu pai batia em minha irmã, meu irmão e em mim.
> Minha mãe batia no meu pai, na minha irmã, em mim e no meu irmão.
> Os vizinhos batiam em nossa família.
> As crianças do bairro ao lado batiam em nossos vizinhos e em nossa família. (Allen, 1983)

Enquanto as causas possíveis de um estado similar se encontram por toda parte, não há mais como identificar sua origem como caso particular: surpreende é que todos à sua volta não tenham tido o mesmo destino, a mesma crise de identidade.

16 de julho de 1963 (*flashback*)

> *Willy Corrêa de Oliveira, 24, compositor de vanguarda, de Santos [sic]. Conseguiu passagem aérea de ida e volta para a Alemanha, vai ao festival de Darmstadt, o mais importante, este ano, da música atual. [...] Estava em pânico mal contido, primeira viagem, reuniu os amigos para jantar de despedida (cada um paga o seu), os maestros Toni e Bologna tinham compromissos, procurei suturar-lhe o desamparo, jantamos os dois. Não queria falar, escorava-se no ouvir, não tanto minha desatualizada veteranice de Europa, mas o que veio antes e como cheguei até lá: à viagem. E se deixei amor. Que é o que deixava – e tudo e a família e os amigos e a menina e ele próprio, já lhe pareciam num passado demais, de morte. O mundo é que partia – e o deixava. São só três meses! Que raça de consolo. Quem*

> *sabe Rogério Duprat também conseguiria a passagem: estava no Rio pelejando buro-labirinticamente.*[1] *Ainda quis vir até em casa, apanhar uns livros de poesia. Tomou um ônibus fantasma aos pedaços, rumo à estação rodoviária: o avião saía do Rio no dia seguinte. Agitava o braço com vigor e parecia estar limpando a poeira-vidro da parte traseira do cata-osso.*
>
> (Pignatari, 1974, p.170-1)

Primeiro Henri Pousseur, depois Luciano Berio e por fim Pierre Boulez: cada um dos compositores presentes à primeira sessão da mesa-redonda do *Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik* daquele ano descreve para a plateia o curso que veio ministrar, o que geraria um debate mais ferrenho entre os próprios palestrantes do que com a plateia.

Pousseur nomeara suas palestras de "*Question métier – Frage Handwerk*". A introdução de seu curso já mostra uma preocupação em refletir sobre os problemas atuais da música com a consciência crítica de seu momento histórico, em lugar de uma proposta "técnica" pura e simplesmente. Diz que começa por colocar em questão o *métier*, como aliás se faz há algum tempo: "forma-se quase um *métier* da colocação em questão do *métier* e o próprio *métier* é uma questão que se coloca perpetuamente" (apud Nattiez, 2005, p.24-6). Essa introdução é desdobrada na descrição de suas pesquisas na época, que seriam publicadas em dois de seus ensaios mais importantes, *Pour une periodicité generalisée* e *L'apothéose de Rameau*. Ele coloca que consagra uma parte do curso ao problema da periodicidade, que ele já tratara no ano anterior, "a possibilidade de analisar as formas no tempo em toda sua generalidade a partir de critérios periódicos"; uma recolocação do problema da repetição e da memória na estruturação do discurso, como recuperação de uma consciência histórica da narrativa musical, após a experiência serial. Em seguida, ele diz que conclui dedicando-se a um problema que muito o ocupou no ano anterior: a questão da unidade, ou ainda, de colocar em questão a natureza e o significado da ideia de unidade em música.

---

1 Em seguida Pignatari descreve a ida de Rogério Duprat, que chegou com alguns dias de atraso para o início do festival, devido ao emprego de violoncelista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo: "já com a alma na Europa – e ainda ensaiando não sei que horrorosos compassos operísticos, sob a regência de não sei que inominável maestro da sinfônica, dois dias antes da partida" (idem).

No domínio do *métier*, os problemas que ele se colocara nesse sentido foram enfrentados a partir do trabalho com a harmonia – no "retomar em consideração fenômenos harmônicos que nós havíamos excluído da linguagem musical durante um certo tempo porque era necessário fazê-lo, mas que não é mais útil excluí-los de nossos dias de uma maneira assim radical". Diz que já se conquistou "outra linguagem" suficientemente segura de si para integrar fenômenos até então vistos com uma certa prudência. Reitera que os métodos que ele busca permitem que se mantenha o universo da linguagem serial (de maneira "fiel a suas premissas estéticas") enquanto se integram fenômenos harmônicos mais simples, consonâncias, grupos de intervalos, que têm "seu valor harmônico no sentido estrito da palavra" (ibidem).[2]

Berio descreve em seguida um curso que ele pretende que reduza os "grandes problemas" da música daquele tempo a um nível bastante prático: combater o "equívoco estético" de não manter uma consciência histórica na relação com os gestos impostos aos instrumentos; "os instrumentos são sempre significantes, quer se os use ou não". Ele partiria do comentário de obras suas como *Tempi concertati* e *Circles* para mostrar como alguns pontos de partida no emprego dos instrumentos contêm "sugestões de natureza estrutural" que podem integrá-los. Acrescenta que esse partido tomado de uma funcionalidade instrumental baseada na história da linguagem, por assim dizer, o "aproxima do discurso de Pousseur, que falou mais sobre as possibilidades de base para conceber o instrumento que não integram somente os gestos, mas que tomam também em consideração uma experiência passada". Ele conclui colocando que *Tempi concertati* é baseada sobre relações de densidade e dinâmica, como problemas históricos da linguagem (ibidem, p.26).

Por fim, Boulez (de forma bem mais longa que seus colegas) coloca a proposta de seu curso, "Necessidade de uma orientação estética", que seria posteriormente transformado em um texto publicado sob o mesmo nome. Diz que há dois ou três anos ministrara uma série de cursos sobre o "trabalho técnico", tentando fazer uma síntese e um resumo que desse a "direção segura a quase todos os elementos da linguagem" (referindo-se aos cursos que seriam posteriormente publicados sob o nome de *Penser la*

2 A transcrição da mesa-redonda com a participação de Pousseur, Berio e Boulez foi editada por Jean-Jacques Nattiez (2005) e publicada pela revista *Circuit*.

musique aujourd'hui). Infelizmente, faltara um capítulo dedicado à estética e à poética, o que fizera com que esse curso tivesse uma lacuna no que diz respeito às consequências das discussões técnicas.

Assim como Pousseur e Berio antes dele, Boulez também reconhece que houve graves problemas em sua experiência musical anterior, no exclusivismo do serialismo integral, e dispõe-se a recolocar em questão problemas até então deixados completamente de lado – a grande diferença está em quais os elementos a serem recuperados e quais permaneceriam na mesma direção. Ao contrário de Berio e Pousseur, Boulez não pretende recuperar a relação com a história da linguagem (materializada na forma de uma tradição, de um repertório), mas sim a separação entre os aspectos "técnicos" e os "estéticos" e, mais ainda, eliminar o "trauma" presente em sua geração quanto aos aspectos "estético e poético" devido aos "excessos" cometidos pelas gerações anteriores. "Se há insucessos em nossas experiências, creio que é justamente em razão da falta de pensamento estético direto e profundo, o que me permite chegar à conclusão que devemos atacar o problema de fundo". Coloca em seguida que é muito difícil ao músico possuir a armadura intelectual para tratar desses problemas: "não sou capaz de manejar um certo vocabulário dessas ideias sobre o qual não realizei o trabalho de base necessário. Como digo sempre, se eu quisesse me exprimir apenas com palavras, não teria mais uso para as notas" (ibidem, p.27).

Boulez tenta definir seu projeto estético como fundado sobre uma "dúvida permanente, no sentido em que se fala de revolução permanente" – uma poética que "não se funda simplesmente sobre resultados", mas sobre uma "destruição permanente de si mesma", uma poética ao mesmo tempo "negativa e positiva no sentido em que ela instaura uma ordem perpetuamente nova que destrói constantemente o antigo em você mesmo". Para que o terreno da criação se torne fértil, seria necessário que o resíduo de cada produção seja queimado. A essa experiência ele chama de "apoiar-se sobre o vazio", o que pode parecer um ato puramente negativo, mas que consiste em transformar o ato negativo em um ato positivo – essa seria sua "concepção profunda da música" (ibidem, p.28).

Após a exposição dos cursos, segue uma série de perguntas entre os três compositores – Pousseur pergunta provocativamente a Boulez se ele propõe uma separação entre técnica e estética, como sugere sua exposição. Boulez responde que elas não podem ser separadas de forma alguma, mas

que ele crê que há certa independência ou "interdependência" entre elas. Diz que insistiu sobre esse ponto pois sua geração (ele incluso) teve fobia de cair nos erros poéticos ou estéticos do passado, e essa fobia os fizera pensar, por alguns momentos, que os problemas técnicos eram mais importantes de que realmente eram. O trauma gerado pela geração precedente os levara a uma espécie de "hipertrofia da técnica e a uma crença de que a estética sobreviveria por si mesma". Ele gostaria de trazer igualmente para o primeiro plano uma reflexão sobre a estética, para que ela possa ter primordialidade. Tentando definir mais precisamente o que ele entende por estética nessa argumentação, exemplifica separando o momento da estruturação morfológica e sintática na composição (entendido como "técnico") da pré-concepção, da motivação que leva à redação, estágio entendido como o da "concepção estética".

Solidamente fundamentado sobre a mesma *tabula rasa* que orientara a experiência do serialismo integral, Boulez entende que os problemas encontrados pela sua geração resultaram não do afastamento de uma consciência da tradição, como sugerem Pousseur e Berio, mas da eliminação insuficiente dos rastros das experiências passadas. Mais de que com qualquer outro compositor de sua geração, Boulez compartilha com Pousseur o estabelecimento de uma ligação estreita entre a especulação teórica, a composição musical e as implicações políticas e ideológicas que eles vislumbram na construção desse pensamento.

As mesas-redondas daquele festival, nos dias 16, 18, 23 e 25 de julho de 1963, registram um primeiro sinal de uma divergência profunda na direção de suas especulações teóricas, em confronto direto. Gradualmente, suas obras registrarão a mesma incompatibilidade de caminhos, e menos de uma década depois até sua relação pessoal se torna insustentável. Mesmo nos campos aparentemente mais etéreos (em se tratando da música erudita de meados do século XX), o vislumbre de implicações político-ideológicas no processo de criação já mostra uma igual discrepância, como sugere a referência de Boulez à revolução permanente como destruidora da experiência passada para a construção do novo, em oposição à analogia de Pousseur entre um socialismo utópico e uma convivência equilibrada entre as diferentes linguagens musicais e repertórios históricos. Do lado de cá do muro de Berlim, a influência do pensamento de esquerda sobre esses dois compositores (tal como se observa nesse diálogo em Darmstadt em 1963) não

deixa de gerar diferenças tão irreconciliáveis entre eles quanto aquelas entre a China de Mao e a União Soviética de Kruschev, na mesma época.

Após a pergunta de Pousseur a Boulez sobre a separação entre técnica e estética, Boulez propõe de forma igualmente provocativa uma questão para ambos, Berio e Pousseur: notando a ênfase tanto em Berio quanto em Pousseur sobre a referência e mesmo a reintegração de certos elementos – até do vocabulário, como problemas harmônicos –, Boulez diz que reconhece que se trata de uma operação que visa uma construção futura e não um retorno ao passado, mas pergunta se eles realmente creem que seja necessária uma reintegração, e ainda, como pode ser evitado o "disparate que se criará entre reintegração e realização" (ibidem).

A resposta de Pousseur é de uma clareza que ilumina de forma condensada muito do que ele defende em seus ensaios posteriores: primeiro coloca que não pensa em uma reintegração de "funções gramaticais", de fenômenos físicos já valorizados pela consciência em certo sentido, mas na reconsideração de fenômenos objetivos que haviam sido descartados porque "variam segundo uma certa potencialidade de significados, seja por razões naturais, seja por razões históricas". É no desafio da manipulação desses materiais e de seus significados potenciais que reside a proposta de Pousseur, na denúncia do aspecto limítrofe da *tabula rasa* que provocara o abandono de uma série de matérias-primas para a composição. Para além dos significados gerados pela relação "física e psicológica" de cada um com os materiais do passado da linguagem, interessa a Pousseur a consciência de que os materiais carregam a marca do uso que deles se fez na história.

> É sempre a história que os carregou de significados. Como nós estamos na história e como nós somos ainda extremamente condicionados pelo que nos precedeu, esses elementos são ainda mais carregados de significados. Para responder então a Boulez, eu afirmo que é necessário vislumbrar uma reintegração, mesmo dessas funções gramaticais valorizadas pela consciência operadora no curso da história.[3] (ibidem, p.33-4)

---

3 *"Toujours est-il que l'histoire les a chargés davantage de significations. Comme nous sommes dans l'histoire et comme nous sommes encore extrêmement conditionnés par ce qui nous a précédé, ces éléments sont d'autant plus chargés de significations. Pour répondre alors à Boulez, j'affirme qu'il faut envisager une réintégration, même de ces fonctions grammaticales valorisées par la conscience opératrice au cours de l'histoire".*

Essas afirmações de Pousseur, observadas com o nosso distanciamento temporal, não poderiam mostrar-se mais incompatíveis com o pensamento de Boulez, que teria afirmado em uma entrevista que a história lhe pareceria cada vez mais "um grande fardo. Na minha opinião temos que nos livrar dela de uma vez por todas" (Carvin, 1993).[4]

Se Boulez vislumbra que o aprofundamento e o desdobramento necessário da experiência serial deveriam dar-se por um reforço de seu caráter excludente, por uma negação ainda mais aguda das experiências anteriores, para Pousseur a coerência estrutural e a unidade entre forma e conteúdo almejadas pelo serialismo integral seriam efetivamente conquistadas com uma ampliação do repertório das matérias-primas, e portanto com uma reintegração dos materiais antes evitados (desde gestos e perfis os mais genéricos até elementos intervalares e acórdicos) e de suas implicações (tanto sintáticas quanto semânticas, como será detalhado no capítulo seguinte). Uma tal reintegração exige a concepção de um novo projeto harmônico, não apenas pela natureza harmônica (no sentido estrito) de uma série de intervalos e acordes na história da música, mas também em sentido amplo, na estruturação de um discurso coerente que abarque um grau mais acentuado de heterogeneidade entre os materiais utilizados. Nesse momento do debate, Pousseur (apud Nattiez, 2005, p.34) mostra-se mais preocupado com a reflexão sobre esse problema no âmbito da sociologia e da filosofia de que com o aspecto puramente técnico, que ele elaborará posteriormente: "nossa época é a primeira de nossa história – e me parece que isso jamais existiu antes – que se volta ao passado para tomá-lo em consideração em toda sua extensão e que continua a lhe dar um tal valor". Ele vê no seu tempo uma tomada de consciência da multiplicidade do passado, o que pode ser visto como um sinal de decadência, de envelhecimento de uma civilização. Frente a essa tomada de consciência, uma jovem geração poderia buscar "regenerar-se" com o esquecimento do passado, voltando-se para o futuro (Pousseur refere-se aqui não apenas à proposta de Boulez de "partir do vazio" mas à experiência serial da qual ele mesmo fizera parte na década anterior).

4 "*History seems more than ever to me a great burden. In my opinion we must get rid of it once and for all*". Posição semelhante é demonstrada por André Boucourechliev, quando Françoise Escal lhe pergunta sobre a influência (ainda que inconsciente) da herança cultural da música erudita ocidental em suas obras:
"– A. B.: Não tenho inconsciente (risos).
– F. E.: Nenhuma sobredeterminação? Sem peso histórico, sociológico, cultural? Oriundo de ninguém e de nenhuma parte?
– A. B.: Há uma dependência no nível do desencadeamento: mas o que isso pode interessar? Depois vem o estilo, a linguagem, a técnica" (Boucourechliev, 1987, p.135).

> No entanto, não creio que isso seja possível, que um tal movimento de virar as costas possa ser comandado por uma simples decisão arbitrária; não pode ser um ato de vontade, momentâneo e racional, mas um ato orgânico que se desenvolve pouco a pouco [...]. Penso ao contrário que é por um movimento de apropriação desse passado, de domínio, controle ou absorção dele, que um movimento adiante pode melhor se realizar. Tomemos Joyce como exemplo: sua obra é nutrida por todo o passado, mas ela projeta mesmo assim luzes sobre regiões desconhecidas. A história parece nos colocar no limiar de um estado de generalização completamente novo. Devemos ser capazes de construir uma linguagem que seja suficientemente geral para reintegrar, entre outras, todas as funções passadas.[5] (ibidem)

Pousseur liga assim o restabelecimento do passado como raiz, como condição para uma retomada de uma direção saudável e frutífera para a criação em um momento de crise, com a expansão da ideia de generalização. Essa palavra havia sido em um primeiro momento ligada ao serialismo (quando aplicado a todos os parâmetros da composição) e nas propostas de Pousseur seria conduzida também à periodicidade, à repetição de parâmetros reconhecíveis como organizadora do discurso, e em última instância à matéria-prima em si, à gama de materiais que pudessem vir a ser manipulados no processo de criação. O fundamento da preocupação de Pousseur está na memória, tanto em sentido estrito, na recuperação de uma narrativa musical que priorize a percepção do discurso, quanto em sentido amplo, na consciência histórica, na memória da linguagem. Mas esta recuperação não poderia mais ocorrer em um retorno puro e simples a uma linguagem do passado – nada mais distante da proposta de Pousseur que a repetição de soluções passadas. Ele vislumbra uma ação sobre a linguagem, uma operação propriamente metalinguística, tomando a história da linguagem e seus parâmetros formadores como objeto.

---

5 *"Cependant, je ne crois pas que cela soit possible, qu'un tel mouvement de détour ne peut pas être commandé par une simple décision arbitraire; elle ne peut pas être un acte de volonté, momentané et rationnel, mais un acte organique et qui se développe peu à peu. [...] Je pense au contraire que c'est par un mouvement d'appropriation de ce passé, de domination, de maîtrise ou d'absorption de celui-ci, qu'un mouvement vers l'avant peut le mieux se réaliser. Prenons Joyce comme exemple: son œuvre est nourrie par le passé entier, mais elle projette tout de même des lumières vers des régions inconnues. L'histoire semble nous mettre au moins au seuil d'un état de généralisation tout nouveau. On doit être capable de construire un langage qui soit suffisamment général pour réintégrer, entre autres, toutes les fonctions passées."*

Na busca de uma renovação para a discussão sobre o futuro da música, Pousseur afasta-se da "destruição" proposta por Boulez, da revolução permanente que permitiria o "começo a partir do vazio", virando as costas para o passado. Boulez considera primordial a queima do que foi plantado pelas gerações anteriores para que o terreno se torne novamente fértil – metáfora a que ele periodicamente recorre evocando títulos similares na obra de Paul Klee. A postura de Pousseur, por sua vez, situa-se mais próxima do *Angelus Novus* de Klee tal como Walter Benjamin (1994, p.226) o interpreta – as costas viradas para o futuro, tentando juntar os fragmentos das ruínas do passado que se acumulam até o céu, mas impossibilitado pelo sopro da tempestade do progresso, que o impele irresistivelmente para o futuro que ele não vê: o anjo da história.

O debate de julho de 1963 estende-se por mais quatro sessões; gradualmente sente-se o distanciamento da visão de Boulez em relação a Berio e Pousseur. Boulez não está presente na sessão do dia 18 (ou pelo menos nos momentos que foram transcritos e publicados), e as sessões dos dias 23 e 25 estendem-se na discussão sobre quais as referências que sua geração buscaria nas gerações anteriores e, mais ainda, qual a relação a ser estabelecida com as obras de Stravinsky, Webern, Debussy – debate que já se sugeria nos textos anteriores de Boulez e Pousseur e que se encontra bem registrado (na definição clara das diferenças entre eles) em seus ensaios posteriores. Nos anos que se seguem, a discussão prossegue e ganha força à distância, até que o próprio distanciamento encerre o canal de discussão.

No dia 18, em que Boulez não estava presente, uma questão da plateia leva ainda a um depoimento: a pianista e professora turco-canadense Maryvonne Kendergy pergunta a Berio e Pousseur sobre o valor que eles atribuem à imitação e à recomposição na música de seu tempo. Berio ressalta que há uma diferença entre a recomposição como prática no conservatório, com fins pedagógicos, e uma obra como a de Stravinsky que se situa distante da noção de cópia, buscando uma "interpretação da história e de certos objetos históricos". Pousseur pede para desenvolver ainda essa noção de situar-se em relação à história.

> Não se pode jamais dizer nada sem tomar emprestado do passado um mínimo que seja. Não se pode falar sem utilizar de qualquer maneira um vocabulário, mesmo se se reduz seu material da maneira mais radical, como fizemos há uma dezena de anos, no que se chamava de música serial generalizada, na

qual realmente se reduziram as dimensões ao que há de mais rudimentar (a altura, a intensidade etc.) para estabelecer estruturas estritas e automáticas a partir dessas dimensões muito simples. [...] Creio que não é possível falar sem referir-se à totalidade da cultura que o carrega ou que o precede. Desde esses fatos muito elementares até a recomposição de uma obra inteira, ou seja, o fato de tomar uma obra e de reescrevâ-la trazendo modificações que o envolvem com ela, tudo isso implica uma questão de grau. Entre esses graus, encontra-se a citação, seja de um fragmento preciso de uma obra, seja de um tipo de função pertencente a uma linguagem dada, notavelmente no *Agon* de Stravinsky. Que eu saiba, não se trata de fragmentos precisos, mas ele emprega citações de uma forma extraordinária, pertencentes aos séculos XIV, XVIII e XX; com elas, ele chega quase a compor serialmente com momentos da história. Portanto há todas as sortes de graus e de maneiras de situar-se em relação ao passado. Se eu disse que nós temos uma atitude nova em relação ao passado – ao menos me parece assim na nossa civilização de hoje – é justamente nessa possibilidade que ela encontra essa face positiva, essa possibilidade de utilizar conscientemente o passado como vocabulário.[6] (Pousseur apud Nattiez, 2005, p.38-9)

Essa longa citação de Pousseur inclui algumas das noções basilares que norteiam este livro (e que são detalhadas no capítulo seguinte), a saber, uma visão da música como linguagem que extrapola o trabalho sobre a sua estrutura interna para buscar uma pertinência sociológica, em coerência com

6 *"On ne peut jamais rien dire sans emprunter au passé et aussi peu que ce soit. On ne peut pas parler sans utiliser de quelque manière un vocabulaire, même si l'on réduit son matériel de la manière la plus radicale, comme nous l'avons fait il y a de cela une dizaine d'années, dans ce que l'on appelait la musique sérielle généralisée, où on a vraiment réduit les dimensions à ce qu'il y a de plus rudimentaire (la hauteur, l'intensité etc.) pour établir des structures tout à fait strictes et automatiques à partir de ces dimensions très simples. [...] Je crois qu'il n'est pas possible de parler sans se référer à la totalité de la culture qui vous porte ou qui vous précède. Depuis ces faits très élémentaires jusqu'à la recomposition d'une œuvre en entier, c'est-à-dire le fait de prendre une œuvre et de la réécrire en y apportant des modifications qui vous mettent en cause par rapport à elle, tout cela implique une question de degrés. Parmi ces degrés, on trouve la citation, soit d'un fragment précis d'une œuvre, soit d'un type de fonction appartenant à un langage donné, notamment dans Agon de Stravinsky. À ce que je sache, il ne s'agit pas de fragments précis, mais il emploie des citations d'une façon tout à fait extraordinaire, celles-ci appartenant aux XIV^{e}, XVIII^{e} et XX^{e} siècles; avec elles, il arrive presque à composer sériellement avec des moments de l'histoire. Donc, il y a toutes sortes de degrés et de manières de se situer par rapport au passé. Si j'ai dit que nous avons une attitude nouvelle par rapport au passé – du moins il me le semble dans notre civilisation d'aujourd'hui –, c'est justement dans cette possibilité qu'elle trouve ce côte positif, cette possibilité d'utiliser consciemment le passé comme vocabulaire."*

uma consciência histórica da linguagem e, ainda, a ideia de que, em suas diversas formas, a metalinguagem pode ser uma maneira de recuperar um trabalho linguístico em toda sua amplitude. O alcance dialético dessas ideias e a força de sua aplicabilidade prática fazem com que elas encontrem ressonância entre vários pensadores e artistas do seu tempo; o próprio Pousseur aponta em seus ensaios a proximidade das obras de Berio e Stockhausen (na década de 1960, ao menos) em relação a esse pensamento. Mas a clareza e a profundidade dessas enunciações em seus textos são raramente encontradas alhures, assim como o é a dedicação constante, sistemática e esclarecida à composição segundo tal profissão de fé. Um autor que se dedica de forma igualmente intensa e sistemática a essas discussões, cuja produção teórica e musical se desenvolve a partir da influência inicial de Pousseur para seguir de forma independente, em paralelo, é Willy Corrêa de Oliveira.

Talvez não na plateia nos dias 16, 18, 23 e 25 de julho de 1963, mas no Festival de Darmstadt pela segunda vez, e em contato estreito com os compositores que lá lecionavam, encontrava-se o recifense Willy Corrêa de Oliveira, compositor que vinha de alguns anos de aula com George Olivier Toni, que "deu ordem e polimento aos meus arquivos, e [...] me aconselhou mui propriamente. Sei-o hoje, que estava pronto para dar ouvidos a Henri Pousseur" (Oliveira, 2009, p.134-5). Vinha em busca da música nova, dos compositores seriais, de uma produção musical que fizesse corpo com o estado atual das reflexões sobre a linguagem, lado a lado com a poesia concreta, o legado de Joyce. Assinara meses antes dessa viagem a Darmstadt em 1963 o "Manifesto Música Nova", pedra de toque da recusa à música das gerações anteriores – trata-se na verdade da mesma recusa (sintonia com alguns anos de diferença de fase) daquela operada pelos compositores seriais da década de 1950 (os mesmos que debatem em 1963) em relação aos seus predecessores.

O projeto inicial é aquele ao qual Boulez se agarra ainda naquele ano, a queima do que foi plantado antes para a nova fertilização do terreno. Willy queima (literalmente) quase tudo que compusera antes das viagens a Darmstadt, atirando-se, assim como os compositores seriais naquele primeiro momento, ao desconhecido. Para os compositores que assinaram o manifesto no Brasil, o desconhecido era alcançável – passível de ser conhecido com cerca de uma dúzia de horas de voo. Eles preparam peças no que imaginam ser o espírito da música serial (a partir das informações e gravações

que fora possível obter) para discutir no Festival – Willy teria levado uma peça chamada *Análise combinatória* (Pignatari, 1974, p.170); um de seus colegas de viagem, Rogério Duprat, leva uma peça chamada *Antinomies*, que ele perde no metrô antes de chegar ao festival (Gaúna, 2002, p.52).

Para os compositores seriais no fim da década de 1950 esse desconhecido deveria ser encarado no nível do *métier*, da estruturação racional do discurso, da aperiodicidade, da perfeita unidade entre forma e conteúdo. O curto voo possibilitado por essa proposta é rapidamente reconhecido pelos seus próprios difusores, e sua própria unidade como grupo mostra-se ilusória: o que os compositores brasileiros veem é uma grande influência da música de Cage e das operações de acaso e um debate que divide os antigos compositores seriais na definição dos novos caminhos.

Se seus colegas de viagem parecem ter trazido consigo a influência determinante de Cage, Willy volta com a marca de Pousseur. A força da proposta de uma recuperação crítica do passado histórico na construção de uma perspectiva futura une em sua essência as trajetórias de Willy e Pousseur a partir desse momento, ainda que elas tenham transcorrido quase integralmente separadas e independentes. Da mesma forma a obra de Willy após o contato com Pousseur traz a marca dessa direção, dessa tomada de partido, em soluções sempre marcadamente pessoais – se se pode falar de uma influência marcante de Pousseur sobre a obra musical de Willy, trata-se da influência de seu pensamento nesse momento de sua trajetória, do vislumbre de uma direção dialética possível na relação entre a herança da música de vanguarda da década de 1950 e a consciência da história da linguagem.

De forma análoga, o levantamento conceitual proposto por Pousseur para a música de seu tempo encontra uma complementaridade nos textos de Willy Corrêa de Oliveira – são dois pensamentos que correm em paralelo, no questionamento da música de seu tempo e de sua relação com a sociedade desde meados do século XX. Duas construções teóricas que fazem corpo com uma longa e intensa trajetória criativa, sendo constantemente amparadas, ilustradas e expandidas pelas suas próprias composições.

Uma diferença de fundo que salta à vista em uma apreciação panorâmica desses dois compositores é o caráter marcadamente utópico da postura e da produção de Pousseur, que ainda que em certo isolamento, manteve-se relativamente constante desde a década de 1960, em contraste com a trajetória de Willy Corrêa de Oliveira, tão rica em renovações e mudanças

críticas e autocríticas quanto no questionamento e na insatisfação constante com o estado de coisas. Esse movimento mais rico em mudanças qualitativas, no caso de Willy, faz corpo não apenas com um envolvimento político mais direto em um estado de crise mais aguda (no Brasil da segunda metade do século XX), mas também com a denúncia e a análise crítica mais incisiva da relação entre a arte e a sociedade sem advogar mais uma relação de base com a música de vanguarda da década de 1950 (como faz Pousseur). Pelo contrário: Willy insere essa experiência no mesmo contexto crítico da relação inexoravelmente insustentável entre a música erudita e o avanço do capitalismo, que ele estuda em seus *Cadernos* (1998).

Figura 1 – Pousseur e Willy em Darmstadt, 1962

Fonte: acervo pessoal de Willy Corrêa de Oliveira

Findo esse *flashback* de meio século atrás, mais do que abordar a obra e o pensamento desses dois compositores com base no ponto de partida encontrado por eles naquele momento, é possível tomar essas ideias-força para uma abordagem da música desde o início do século XX, contextualizando assim a produção de Willy e Pousseur em um histórico de suas próprias proposições. O estabelecimento de uma referência para um tra-

balho com a linguagem torna-se um problema quando a prática, a função social não mais definem um fazer comum. O distanciamento é inevitável, seja para que se estabeleça uma recusa, como quer Boulez, que permita o estabelecimento de novos paradigmas (novo distanciamento), seja para a reincorporação crítica de uma tradição, com os significados que ela carrega. O trabalho com a linguagem para o compositor, desde o século XX, tornou--se o trabalho com uma linguagem-objeto. O processo de criação torna-se inevitavelmente referencial se se toma como parâmetro a comparação com toda a história da música passada. Uma abordagem da música do século XX sob o signo da metalinguagem permite não apenas a contextualização mais sólida da especificidade das propostas metalinguísticas de Pousseur e de Willy, como também uma definição mais clara para cada um dos conceitos fundamentais que serão utilizados neste livro – e que surgiram utilizados ainda de forma um tanto livre (ou imprecisa) nestas primeiras páginas.

Em busca de definições

A concepção da arte como linguagem tem uma presença significativa na historiografia durante o século XX, em diversas correntes de interpretação. Em seu *Philosophie der Kunstgeschichte*, Arnold Hauser (1961, p.479) afirma que

> todo artista fala a linguagem de seus predecessores, e de fato, passa longo tempo até que começa a falar com sua própria voz; não obstante, é uma simplificação excessiva afirmar que todo artista começa com a imitação de outro artista, e que toda obra de um primeiro período é cópia de uma obra mais antiga.

A critica à simplificação excessiva dirige-se a Malraux (1951, p. 310), que em seu *Voix du Silence* declarara que "todo artista começa pelo pastiche. [...] A imitação apaixonada é uma operação banalmente mágica, e basta a um pintor lembrar-se de seus primeiros quadros, a um poeta seus primeiros poemas, para saber que ele encontra lá uma participação, não no mundo, *mas no mundo da arte*". Coloca que o primeiro Rembrandt não se dedica a representar a vida, mas a falar a língua de seu mestre Lastmann; "amar a pintura, para ele, é possuir ao pintá-lo o mundo pictural que o

fascina" (ibidem). "É sobre esse pastiche que todo artista se conquista; o pintor passa de um mundo de formas a um outro mundo de formas, o escritor de um mundo de palavras a um outro mundo de palavras, da mesma forma que o músico passa da música à música" (ibidem), diz Malraux, apontando com clareza o caráter "não-imitativo" da música em relação à natureza ou à realidade sensível, em comparação com as outras artes. Não obstante, a distância dessa realidade na formação do artista é a mesma, independentemente do caráter mais ou menos marcadamente imitativo da arte em questão: "o mundo da arte não é um mundo idealizado, é um outro mundo; todo artista, para si mesmo, é similar ao músico" (ibidem). Expandindo a rede de relações para além do aprendizado direto (como no exemplo de Rembrandt), Malraux (ibidem, p.312-3) afirma que

> esse pastiche não é necessariamente aquele de um só mestre; ele une às vezes um professor a um ou mais mestres [...]; ora entre eles mestres bastante diferentes, ora mestres similares [...]. Ocorre que um estilo é pastichado em seu conjunto; e mesmo menos que um estilo: um gosto de época, a ourivesaria do estilo florentino, a tapeçaria do veneziano, o Expressionismo do último gótico alemão, a cor clara dos impressionistas, a geometria do Cubismo.[7]

A ideia-chave de Malraux nessas páginas é que se abordamos as artes em analogia com a linguagem – não importando a que elementos linguísticos (se comuns ou não a outras linguagens "não-artísticas") elas recorrem – devemos abordá-las como linguagens autônomas, cada uma com sua própria história e seu modo de jogo particular; mais ainda, que a compreensão dessas linguagens e das intenções do artista passa pela relação direta com a história das obras (e principalmente com o contato com as obras imediatamente anteriores), mais do que pela natureza intrínseca dos objetos isolados que ele opera.

Hauser acrescenta ao que ele considera uma simplificação por parte de Malraux que é indiferente à relação entre Rembrandt e Lastmann ou entre

7 *"Ce pastiche n'est pas nécessairement celui d'un seul maître; il unit parfois un professeur à un ou à des maîtres [...]; parfois entre eux des maîtres assez différents, parfois des maîtres apparentés [...]. Il advient qu'un style soit pastiché dans son ensemble; et même moins qu'un style: un goût d'époque, l'orfèvrerie du style florentin, la tapisserie du vénitien, l'expressionisme du gothique allemand finissant, la couleur claire des impressionnistes, la géométrie du cubisme."*

El Greco e os venezianos: para ele o essencial seria observar que independentemente da relação específica estabelecida por cada artista com seus predecessores, todos se expressam primeiramente na linguagem formal da velha geração; não há propriamente uma independência do passado, mas uma relação concreta com os meios de expressão existentes, ainda que para combatê-los (Hauser, 1961, p.479). Hauser relaciona as ideias de Malraux com as de Wölfflin antes dele, do quanto uma pintura deve antes a outras pinturas do que à observação da natureza. Lembremos de uma formulação mais completa de Wölfflin (2001, p.319-20):

> É leviandade imaginar que um artista tenha, alguma vez, podido colocar-se diante da natureza, sem qualquer ideia preconcebida. Aquilo que ele adotou como conceito para a representação e o modo como esse conceito se desenvolveu, em seu íntimo, são fatores muito mais importantes do que tudo aquilo que ele extrai da contemplação direta [...]. A observação da natureza é um conceito vazio, enquanto não soubermos sob quais formas ela é observada.

Hauser coloca que Malraux leva a um novo sentido a noção de Wölfflin, entendendo que a arte não é simplesmente "rival da natureza, mas a fonte em sentido próprio da inspiração artística e do conteúdo da obra a realizar". A operação do artista, seja qual for sua relação com a natureza, reside no trabalho com a linguagem, materializada na história das obras – a ênfase do pensamento de Malraux estaria sempre na autonomia da arte, na "endogamia e autogênese das convenções artísticas". Hauser acrescenta ainda que antes de Malraux e Wölfflin, o estudioso Konrad Fiedler já afirmava em 1914 que quando o artista "tenta balbuciar, encontra de pronto um idioma em que pode expressar-se" (apud Hauser, 1961, p.479-81).

Para Hauser a função da arte como linguagem encerra a solução para o problema de "chegar a formulações comunicáveis de uma visão interior", mas contém um perigo (para o artista) na tensão dialética entre convenção e invenção, nos limites entre o questionamento das conformações linguísticas preexistentes (e portanto padronizadas) e a manutenção do canal de comunicação, a preservação da linguagem de partida pura e simplesmente (ibidem, p.481-2).

René Huyghe contribui à mesma ordem de pensamento quando coloca que "o homem não vislumbra mais do que aquilo que já conhece, o que

aprendeu a ver. [...] Da mesma maneira, o artista, por grande que seja, parte daquilo que já foi inventado antes dele", acrescentando que "é sempre fácil encontrar as 'fontes', isto é, as obras anteriores em que aprendeu o repertório de formas de que se servirá" (Huyghe, 1986, p.27). Mas ainda, para além do compartilhamento dessa visão com os autores que comentamos, Huyghe chega a uma distinção das relações entre arte e linguagem em tempos e sociedades distintas. Se o pintor, como o escultor, "precisa de uma linguagem", não obstante não se pode deixar de lado a oposição dialética entre o dado individual e o dado social em cada artista; "o artista de outrora era mais a expressão do grupo humano em que se integrava do que da sua personalidade, tornada o principal protagonista nos tempos modernos" (ibidem, p.26). Para ele, uma das marcas da arte em tempos de tal exacerbação do individualismo é a negação do passado, na reação contra a convenção linguística anterior.

> O "ponto zero" está atingido, daqui por diante; o passado lentamente conquistado e adquirido encontra-se eliminado até nos seus menores traços. [...] Aqui estão estes homens, à uma, voluntariamente reduzidos ao seu ponto de partida. Reconstituem artificialmente uma situação quase análoga, não já à do homem primitivo (passamos muito além disso) – mas à da Pré-História, em que colocado perante as forças ameaçadoras que ainda não sabia dominar, nem em si nem à sua volta, o nosso primeiro antepassado contactava como o enigma, então total, do mundo. E que encontrava? A angústia, a angústia de estar desarmado, superado, entregue ao incontrolável. (idem, 1986b, p.274)

Se por um lado há mais de cem anos a arte moderna levanta-se contra as convenções estabelecidas pelo quanto elas não correspondem mais a uma nova visão de mundo e a uma nova ordem social, por outro lado a reação individualista a essas convenções traz o risco da redução da linguagem ao balbucio pré-linguístico primitivo, a uma *tabula rasa* que elimine a própria definição do campo de ação do artista, a uma anomia completa. Hauser ressalta o fenômeno dadaísta como um marco do início da "luta sistemática contra o uso dos meios convencionais de expressão e a consequente desintegração da tradição clássica oitocentista". Abandonava-se a "renovação da própria linguagem", o "equilíbrio entre o velho e o novo, entre as formas tradicionais e a espontaneidade do indivíduo", substituindo-os por uma

contradição: "como poderá alguém fazer-se entender – e é isso, em todo caso, o que o surrealismo pretende – e, ao mesmo tempo, negar e destruir todos os meios de comunicação?". Para Hauser (1998, p.962-4) não é uma proposta como essa em si que caracterizaria a importância histórica do dadaísmo e do surrealismo, por exemplo, mas o fato de que esses movimentos "chamam a atenção para [...] a esterilidade de uma convenção [...] que já não tinha qualquer conexão com a vida real".

Essa breve colagem de citações não deixa de apontar a influência da filosofia materialista (e mesmo de seu combate contra as tendências idealistas) no pensamento sobre a arte desde a segunda metade do século XIX. "Será necessária uma inteligência profunda para compreender que ao mudarem as relações de vida dos homens, as suas relações sociais, a sua existência social, mudam também suas representações, as suas concepções e os seus conceitos, numa palavra, a sua consciência?", pergunta Marx (1987 [1848], p.52), em linguagem simples e direta, no *Manifesto comunista*. "Que prova a história das ideias senão que a produção espiritual se transforma com a transformação da produção material?" (ibidem). Até René Huyghe (1986b, p.253), ao definir o postulado de seu *Sentido e destino da arte*, coloca com clareza essa herança (ainda que o próprio autor a negue):

> Todo este livro está baseado num postulado, cujo desenvolvimento e verificação ele perseguiu ao longo dos séculos, a saber, que o homem de um dado tempo e lugar projeta no seu sistema de ideias ou de imagens por meio das quais julga exprimir-se, na sua filosofia, literatura ou arte, o reflexo das mesmas preocupações: são, em linguagens diversas, as da sua época, tal como está modelada pelas circunstâncias materiais e morais, econômicas, sociais e espirituais. O gênio dos indivíduos não faz mais do que dar-lhes um significado mais universal e eterno pela amplidão e qualidade que chega a conferir-lhes.

Se a música em suas especificidades é talvez um terreno ainda mais movediço para assentar uma analogia com a noção de linguagem, é nesse mesmo combate a uma visão idealista (ainda em estreita relação com a "esterilidade das convenções" sobreviventes de que fala Hauser) que se assenta essa bibliografia. Em seu *Le langage musical*, Boucourechliev (1993, p.9) começa a definir o alcance dessa analogia colocando que

> como a linguagem falada, a música é um sistema de diferenças [...], e que como a linguagem falada, a música possui uma sintaxe, qualquer que seja a multiplicidade das sintaxes musicais das épocas sucessivas. No entanto, contrariamente à linguagem falada, a música não é firmemente presa a significados, nem diretos nem simbólicos.[8]

Para ele a ênfase sobre a sintaxe na abordagem linguística da música encerra um enfrentamento da permanência de uma visão romântica que se tornou anacrônica: "somos doentes de dois séculos de vã busca de um 'significado', de um sentido racional da música do qual a linguagem seria o 'portador'... Ora, em música, nada é portador de outra coisa" (ibidem, p.12). Como na historiografia da arte que comentamos anteriormente, busca-se uma definição mais precisa e menos idealizada da relação entre convenção e invenção, entre o indivíduo e a sociedade, entre o papel do compositor e o do ouvinte nas operações linguísticas em música. "Terminada a obra, é portanto a estrutura a única realidade que se ergue diante de nós, com a qual nós podemos dialogar, que nós podemos interrogar e sobre a qual nós podemos dizer qualquer coisa. E associar, livremente" (ibidem, p.14). Nesse espaço de associação subjetiva por parte do ouvinte – e portanto já alheio à operação do compositor – residiria algo semelhante à "produção de sentido" na analogia proposta por Boucourechliev: "o sentido gravitaria 'em torno' da estrutura, como uma emanação dela. [...] É um modelo em todo caso mais aberto: ele deixa um espaço ao destinatário, à sua imaginação pessoal (e ao seu apetite): o sentido é você" (ibidem, p.11).

Um aspecto sintomaticamente ausente do livro de Boucourechliev é a relevância das relações sociais na formação da linguagem musical: no decorrer do livro as transformações históricas da linguagem parecem obras de indivíduos isolados. À parte uma breve referência à força da música como "sistema de ligação entre os homens", todo seu trabalho caracteriza-se por uma visão da música como linguagem apenas como estratégia material para o trabalho sobre a estrutura do discurso. Praticamente não há rastro da liga-

8 *"comme le langage parlé, la musique est un système de différences [...] et que comme la langage parlé, la musique possède une syntaxe, quelle que soit, la multiplicité des syntaxes musicales des époques successives. Cependant, contrairement au langage parlé, la musique n'est pas rivée à des significations, ni directes ni symboliques."*

ção inseparável entre a linguagem e a vida social (para além da intervenção individual do compositor), como aquela que se observa nos historiadores da arte comentados anteriormente.

No comentário de Boucourechliev sobre a primazia da sintaxe no trabalho do compositor (sobrepondo-se à operação semântica), ele retoma uma máxima atribuída a Jakobson e retomada também por Nattiez, a de que "a música é uma linguagem que significa a si mesma" – afirmação que tem sua origem no trabalho de um colega de Pousseur na Bélgica (como ele, aluno de André Souris e Pierre Froidebise), o linguista e musicólogo Nicolas Ruwet, em seu texto *Contradictions du langage sériel*[9] (1959). Essa primeira reflexão de Ruwet sobre a linguagem tem um ponto de partida problemático, questionando a coerência do serialismo do ponto de vista da abordagem linguística da música, e na mesma publicação (um número extenso da *Revue Belge de Musicologie* com o tema "música experimental") ele é acompanhado da resposta de Pousseur, no artigo *Forme et pratique musicales* (republicado em Pousseur, 2004, p.261-78).

Ruwet começa acusando a música serial de uma contradição entre sua pretensa complexidade de concepção e sua simplicidade para o ouvinte, que recebe uma informação estática com uma completa "ausência de eventos, a não ser eventos muito elementares, primitivos", como se se tratasse de uma música que "renunciasse a criar uma linguagem". Aponta que os serialistas "não têm uma consciência suficientemente clara de o que significa o fato de que a música é *linguagem*", acusando-os de reduzir a linguagem apenas ao termo da *parole* em detrimento da *langue* (utilizando a divisão de Saussure), dedicando-se à operação sobre o material em detrimento da construção de um discurso do qual se percebessem e desenrolassem claramente suas relações no tempo. A abolição da operação concreta sobre a memória levara à abolição do próprio movimento e portanto a uma música "monótona", "simplista" (Ruwet, 1959, p.83-8).

Se a crítica aos limites do serialismo tal como praticado na década de 1950 foi logo empreendida com propriedade pelo próprios compositores que o empregaram, o método de Ruwet é que se mostra inicialmente de uma simplicidade bastante insuficiente para fundamentar sua crítica. Sua argumentação é baseada na ineficiência das diferenciações extremamente

9 Posteriormente incluído na sua coletânea *Langage, musique, poésie* (1972).

precisas intentadas pelos compositores para o ouvinte, no que diz respeito à variação das durações e das intensidades, e em sua variação independente, um aspecto deveras localizado e elementar para ser significativo na compreensão do discurso ou da proposta serial. O próprio Nattiez aponta em Ruwet a falha de observar em suas análises o texto como objeto isolado dos problemas linguísticos mais gerais, do sistema de referência histórico, das características da obra do compositor estudado, do gênero no qual a obra se insere (Nattiez, 1973, p.187).

A resposta de Pousseur extrapola os pontos levantados por Ruwet para desenhar-se como uma visão ampla dos problemas enfrentados pela música na época por um compositor com uma aguda consciência histórica da linguagem. "Não é possível explicitar o sentido, a origem, a vida de uma forma [...] sem referir-se às relações sociais a que essa forma remete, sem evocar as relações que ela estabelece com os indivíduos participantes da prática musical em que ela se realiza" (Pousseur, 2004, p.261). O ponto de partida de Pousseur já naquela época (ainda muito próximo da experiência serial) é claríssimo na consciência histórica da linguagem musical como ela se articulava em tempos de prática comum: trata-se de estudar "o que é comum às obras de uma época, o reservatório das fórmulas correntes. Com isso, tendemos a definir a ideia central, o étimo coletivo que polarizou a economia ideológica e linguística desta época, sem talvez se realizar de uma maneira absoluta em nenhuma obra em particular" (ibidem, p.262). Exemplificando suas premissas a partir do sistema tonal, Pousseur insiste em que as relações harmônicas existem apenas em um contexto social bem definido; é pela ação do homem, em sua relação dialética com o contexto social, que se produzem as bases da transformação da percepção auditiva. Para Pousseur, assim como para Willy Corrêa de Oliveira, cujos textos comentaremos em seguida, é uma constante a definição da ação do compositor não apenas pela sua força de invenção, mas vendo-o como um ser social. "Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado" (Marx, 1978 [1852], p.329).

Rastros do pensamento marxista pairam, em vagas analogias, nos textos de vários compositores contemporâneos – como na referência de Boulez à revolução permanente, que comentamos acima. Mas se para alguns a

referência é pouco mais que superficial, se alguns encerrariam a referência na frase seguinte a essa citação de *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* ("a tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos"), outros se baseiam de maneira mais sólida sobre esse pensamento, em que se vislumbra que a "opressão" da tradição precisa ser superada – ideia expressa por Marx (ibidem), inclusive, em uma analogia com a linguagem:

> o principiante que aprende um novo idioma traduz sempre as palavras deste idioma para sua língua natal; mas, só quando puder manejá-lo sem apelar para o passado e esquecer sua própria língua no emprego da nova, terá assimilado o espírito desta última e poderá produzir livremente nela.

Tratava-se, no contexto das discussões sobre a linguagem musical na segunda metade do século XX, da formação de um "novo idioma"; a grande ilusão, da qual muitos não se afastaram, é a possibilidade da criação artificiosa de uma língua (que se pretenda coletiva, universalizante) pelo engenho individual.

Nesse aspecto, Pousseur mostra-se um utópico incorrigível; para ele, se a linguagem musical chega a uma situação crítica no século XX por sua relação inseparável com a vida social, a ação do homem no sentido inverso poderia engendrar uma reação a essa situação. Essa ação, ainda que operada apenas no âmbito da estrutura musical, carregaria uma mensagem de outra visão de mundo possível – e portanto confirmaria a pertinência de um projeto de linguagem que se pretendesse coletivo ou até universal, mesmo que nascido da imaginação individual. Seu comentário sobre a música tonal registra a presença da ideia de Marx sobre a passagem histórica da burguesia do papel de revolucionária para o de reacionária com a conquista do domínio político (cf. idem, 1987 [1848], p.36-40).

> Em linhas gerais, pode-se dizer que a formação da linguagem tonal foi um dos ramos da elaboração do individualismo burguês. Revolucionária a princípio, por oposição à estrutura hierática e teocrática da sociedade feudal (que possuía, ela também, suas formas de expressão e de prática musical próprias), dividida pela Reforma e domesticada pela Contrarreforma, ela finda por se tornar (corroída então aquela busca da *liberdade* pessoal por uma sede de *auto-*

> *ridade* individual) um sistema petrificado, gerador de alienação, e que os espíritos mais lúcidos desejam ultrapassar.[10] (Pousseur, 2004, p.263)

Pousseur nota que no campo musical, essa reação à ordem anterior que faz corpo com a reação a uma ordem social estabelecida só poderia se articular, naquele momento, sob a forma do individualismo; o passar do tempo revelaria, com o início do século XX, o quanto o individualismo exacerbado tornaria a operação com a linguagem necessariamente hermética, culminando na ausência de uma linguagem comum. Webern seria um símbolo extremo da consumação desse individualismo, da torre de marfim, do isolamento completo – mas para Pousseur a "resistência" de Webern em seu solipsismo aparente contém em si o germe da esperança futura, o embrião de uma nova perspectiva fértil para a música nova (como será detalhado no Capítulo 2).

Na sequência de seu ensaio Pousseur responde mais diretamente a Ruwet, reconhecendo a princípio que o primeiro período do serialismo integral, associado ao pensamento pontilhístico ("*ponctuelle*"), sofria realmente de uma certa indiferenciação – e ressaltando que os próprios compositores seriais foram os primeiros a afirmá-lo. A reação teórica e empírica a essa limitação levou ao que Pousseur entende como um segundo período da música serial, com a substituição da noção central "pontual" por aquela de "grupo", que recuperaria a possibilidade clara de diferenciação e de construção de "estruturas mais vastas". Demonstra que os exemplos musicais específicos citados na crítica de Ruwet já continham exemplos de composição com grupos e com fortes diferenciações, incompreendidas pelo linguista.

Pousseur segue ainda questionando com propriedade a argumentação linguística de Ruwet, no que seu ensaio extrapola a relação com este livro. Pousseur relembra esse ensaio mais de dez anos depois, acrescentando o quanto essas questões foram pouco desenvolvidas (por ainda não lhe serem tão claras em 1959), e desenvolvendo adiante sua concepção da linguagem musical (e do sentido da abordagem linguística da música) no prefácio

---

10 "*En gros, l'on peut dire que la formation du langage tonal fut l'une des branches de l'élaboration de l'individualisme bourgeois. Révolutionnaire d'abord, par opposition à la structure hiératique et théocratique de la société féodale (qui possédait, elle aussi, ses formes d'expression et de pratique musicale propres), divisé par la Réforme et domestiqué par la Contre-Réforme, il finit par devenir lui-même (rongée qu'est alors cette quête de la* liberté *personnelle par une soif de l'*autorité *individuelle) un système figé, générateur d'aliénation, et que les esprits les plus lucides souhaitent dépasser.*"

("contendo uma resposta a Lévi-Strauss") do livro *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale* (1970).

A resposta a Lévi-Strauss consiste no significativo posicionamento de Pousseur contra a tese do antropólogo na introdução de *Le cru et le cuit*, em particular ao ataque ao serialismo como sistema arbitrário, sem relação orgânica com o material que ele utiliza. Pousseur atribui parcialmente a uma imprudência excessiva nas afirmações de Boulez o ponto de partida do ataque de Lévi-Strauss à arbitrariedade serial. O próprio Pousseur (1970, p.16) já havia demonstrado em diversos textos (aos quais ele se refere nesse prefácio) que "longe de negar as propriedades 'naturais' da matéria sonora e musical, Webern aplicava-se ao contrário a operá-las de uma maneira nova".

Sua argumentação segue apontando uma fraca compreensão por parte de Lévi-Strauss da origem natural dos intervalos e de suas funções na história da linguagem musical, e ainda acusando o embasamento do autor de *O cru e o cozido* sobre uma separação demasiadamente mecânica entre as noções de natureza e cultura. Essas mesmas contestações da crítica de Lévi-Strauss estão presentes em um texto de Willy Corrêa de Oliveira (1979a, p.139-45) publicado originalmente em 1977 e incluído em seu livro *Beethoven, proprietário de um cérebro*, em que ele empreende ainda uma análise linguística do sistema tonal ("executada a quatro mãos com o prof. José Miguel Wisnik"). Essa argumentação seria posteriormente expandida – incluindo uma comparação com uma análise linguística da música serial – em seus cursos ministrados na Universidade de São Paulo (cf. Ulbanere, 2005, anexos, p.116-20).

A densidade e a extensão desses embates entre a visão da música serial pelos "estruturalistas" (como Pousseur os agrupa) e a de compositores como Willy e Pousseur, dedicados simultaneamente à solução empírica dos problemas da música de seu tempo e à especulação e argumentação teórica (e mesmo filosófica) que faz corpo com ela, ultrapassam em muito a possibilidade de seu tratamento adequado dentro das dimensões deste livro – seu alcance pode ser melhor vislumbrado remetendo-se às fontes que os registram. No que essa breve introdução ao pensamento de Pousseur e Willy – no contexto dos debates sobre a música de seu tempo – se presta mais diretamente a este texto, Pousseur enuncia com clareza algumas noções basilares nesse mesmo prefácio a seus *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, em busca de uma definição de "música experimental". Em primeiro lugar, para Pousseur, "entre tradição – viva – e experi-

mentação – realista – não há ruptura de continuidade". Em segundo lugar, "do fato precisamente da grande ausência de um sistema coletivo ao qual os compositores modernos pudessem se referir [...], é bem evidente que esses compositores têm de 'experimentar' de uma maneira muito mais geral e mais permanente que seus antecessores" (Pousseur, 1970, p.14-5).

Essas duas noções basilares (de um lado, a abordagem da música como linguagem fazendo corpo com a defesa da permanência de uma relação radical da música contemporânea com o repertório histórico e a tradição e, de outro, a situação crítica da música desde o século XX na ausência de uma linguagem comum), que permanecem como referência conceitual e contextual no decorrer deste livro, foram desenvolvidas de maneira sistemática nos textos de Willy Corrêa de Oliveira, de modo que por razões de clareza torna-se necessária uma descrição mais detalhada de suas ideias.

O cérebro de Beethoven

O ensaio de análise linguística do sistema tonal a que nos referimos insere-se como uma coda ao livro *Beethoven, proprietário de um cérebro*[11] de Willy Corrêa de Oliveira (1979a) – uma "'transcrição' para livro" de uma conferência apresentada dois anos antes, para o sesquicentenário de nascimento de Beethoven. Como um reflexo das *33 Variações sobre uma valsa de Diabelli* – e da estratégia de Beethoven em construí-las sobre a negação do "repertório de banalidades da valsa de Diabelli" (ibidem, p.5) –, o livro é estruturado em forma de 33 variações sobre a negação de uma visão superficial da obra de Beethoven, como fruto acrítico de exploração mercadológica: "Lutemos (sim!) pela abolição da propriedade privada do 'objeto Beethoven'!" (ibidem, p.30). Entre as variações, cinco "comentários para uma escuta" do primeiro movimento da *Sonata* op.57 ("*Appassionata*"), intitulados "o princípio unificador/organização das alturas", "a intensidade", "durações, silêncios, densidades", "o timbre" e "a montagem". Entre as demais variações, há fotomontagens, comentários analíticos em forma

11 O título do livro, à parte sua pertinência à proposta (como comentamos em seguida), remete ao relato do envio de um cartão do irmão de Beethoven, Johann, com a inscrição "proprietário de terras", ao qual Beethoven responde com um cartão no qual se lia sob o seu nome "proprietário de um cérebro" (*Hirnbesitzer*).

de aforismos, citações de autores que ressaltaram o pensamento estrutural na obra de Beethoven, cartas e relatos de época sobre o compositor, breves trechos de ficção, um "antídoto (para comemorações 'centenárias')", um projeto para radiodifusão. E ainda, fragmentado em três partes (como havia sido a análise da *Appassionata*, em cinco partes) para fazer corpo com a forma em "fichas" da conferência original, um ensaio sobre semiótica musical, a partir da aplicação das ferramentas de Peirce na música erudita.[12]

As 33 fichas que guiavam a conferência original[13] são estritamente mantidas, em sua ordem e conteúdo, na sua transcrição em livro: a diferença principal consiste em que justamente as três partes do ensaio sobre semiótica (que nos ocupam aqui) e as cinco partes da análise da *Appassionata* constavam como brevíssimos apontamentos a serem desenvolvidos oralmente, o que aponta para o fato de eles terem sido redigidos até a sua forma final após as conferências, quando da organização do livro (ainda que elas possam ter mantido estritamente o seu teor original). As outras diferenças significativas residem em algumas intervenções teatrais, lado a lado com a execução ao vivo de todos os exemplos musicais contidos no livro, inclusive o "antídoto (para comemorações centenárias)", com a audição simultânea de todas as sinfonias de Beethoven, que não consta do disco compacto que acompanha o livro (em que se encontram registrados os demais exemplos musicais). A conferência (que consistia na realidade em um grande espetáculo de teatro musical sobre a avaliação do legado de Beethoven) continha ainda a execução de algumas passagens de música ligeira, como na execução de *Minueto* (de Benedito Lacerda e Herivelto Martins), na ficha nº12, e da rumba que acompanha Saraghina, personagem do *8½* de Fellini, na ficha nº7.

---

12 Segundo o levantamento de José Luiz Martinez, o ensaio de Willy é uma das aplicações pioneiras dos conceitos de Peirce à música, após o livro de Wilson Coker (1972). A correspondência mais extensiva das categorias de Peirce à linguagem musical empreendida por Martinez mostra que não há discrepância de fato entre o ensaio de Willy e a teoria de Peirce, como poderia fazer supor a ausência de um real embasamento no texto de Willy pelo próprio Martinez. Há mais propriamente a utilização das ferramentas de Peirce para a definição conceitual de uma visão particular da música erudita como linguagem, amadurecida empiricamente no trabalho de Willy como compositor. Já no trabalho de Martinez, trata-se de retomar da maneira mais abrangente possível as categorias semióticas concebidas por Peirce e aplicá-las a manifestações musicais de maneira genérica, sem uma tomada de partido ou mesmo a definição prévia de um campo de estudo determinado: "o conceito de 'música' é, certamente, cultural. Para uma maior riqueza nas análises, tomar-se-á seu sentido mais amplo, onde toda e qualquer manifestação acústica, ou qualquer atividade relacionada com o fazer musical, pode ser música" (Martinez, 1992).

13 Que foram gentilmente cedidas pelo compositor para esta pesquisa.

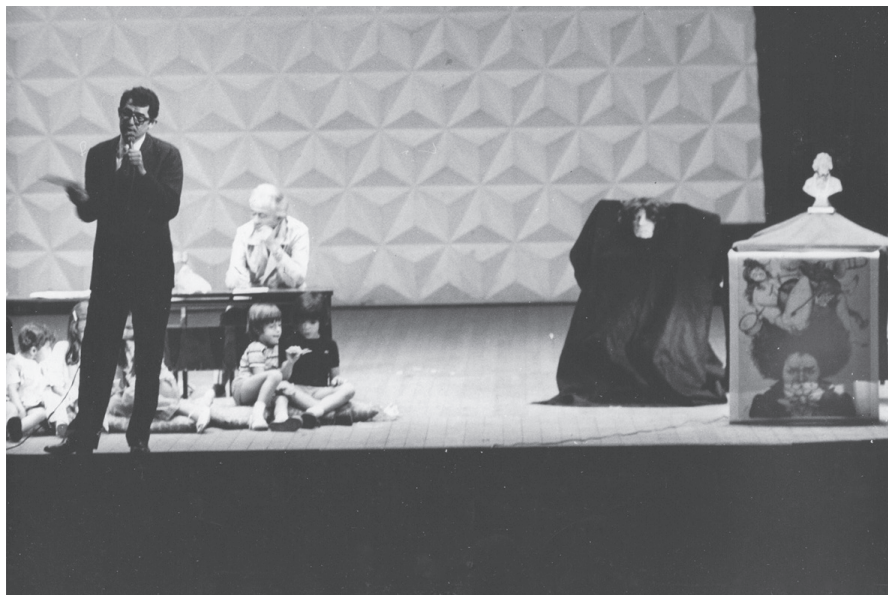
Figura 2 – Fotografia da conferência, com Willy à frente e Hans-Joachim Koellreutter sentado à mesa

Fonte: acervo pessoal de Willy Corrêa de Oliveira; foto de Joel La Laina Sene

Figura 3 – Outro momento da conferência, com Caio Pagano ao piano

Fonte: acervo pessoal de Willy Corrêa de Oliveira; foto de Joel La Laina Sene

Cada uma das três partes nas quais Willy (ibidem) concebe seu ensaio "Por uma semiótica musical" desenha uma distinção de conceitos em três categorias – sugere-se um jogo numérico entre as três tríades conceituais e as 33 variações que formam o livro. A primeira parte trata dos três níveis simultâneos para todo signo musical: sintático ("diz da estrutura, da organização interna do signo, de como se concatenam os signos"), semântico ("o significante substituindo o significado") e pragmático ("a alteração do significado original. Um novo significado é adotado por uma comunidade (estatisticamente representativa)"). De partida Willy já enuncia categoricamente que "na música a sintaxe se revela como o mais relevante nível da linguagem", aquele que se situa em primeiro plano na organização do universo sonoro, predominante sobre os outros dois níveis que lhe são simultâneos. A estrutura musical corresponde a uma "relação direta e inequívoca dos elementos componentes de um todo, um intercâmbio de informações", sublinhando-se que "a organização se dá cabalmente, em simultaneidade" – as mais diversas informações sonoras, "relacionando-se com os eventos imediatamente anteriores e posteriores e sobretudo parte funcional de um todo orgânico. Tudo se relacionando num campo sintático; dialético" (ibidem, p.10). A definição de Willy do campo de ação do compositor define os limites seguros para a percepção do discurso em sua relação com a linguagem em questão, evitando o risco da apreciação (que não deixa de ocorrer em boa parte da crítica musical) que informe apenas sobre as idiossincrasias do ouvinte, do momento e do contexto da escuta, impondo à obra dados que são na realidade externos à linguagem (por não se situarem no plano sintático, predominante para a comunicação musical).

Trata da atrofia do nível semântico em música: "em que medida um evento musical substitui algo que lhe é exterior? apontado para fora como se fora um signo verbal?". E respondendo ainda à associação comum da música à comunicação sentimental, coloca que "as sensações são do domínio da linguagem privada, única para cada indivíduo: variando em decorrência do humor, do instante, da cultura" (ibidem). A função que se pode vislumbrar para o significado na linguagem musical reside na substituição de informações no seio do próprio campo sintático, ou seja, na consciência da fundamentação histórica de toda operação sintática e portanto no conhecimento prévio de um repertório de procedimentos e combinações possíveis.

> [...] o conhecimento do código musical, em revolução permanente, histórico, propicia uma constelação concreta de significações (em uma gama que vai do sistema de referência – diferente para cada período da história – até as essências da linguagem – análise combinatória dos parâmetros do som). O significado é função – decodificável univocamente. Uma semântica que se equivale à sintaxe. (ibidem, p.11)

Essa colocação de uma noção concreta possível de semântica musical em meio à definição mesma da primazia do plano sintático é uma constante das mais valiosas no pensamento de Willy. Não se exclui a operação semântica em nome da sintaxe, mas se reconhece sua equivalência, uma vez que diferentemente da linguagem verbal, na música o campo semântico em si não opera com significados concretos em um nível pré-sintático. Se a operação do compositor se dá sobre o nível sintático, é essa operação que é geradora de significado, de uma semântica que se lhe equivalha.[14]

Por último, comentando o nível pragmático, Willy aponta que a alteração do significado original de um signo no decorrer da história de sua utilização em uma dada cultura (alteração que possui grande força na linguagem verbal, sujeita de fato à "evolução semântica das palavras") não ocorre na relação linguística com o signo musical. "Musicalmente, o signo não sofre alterações de significado em sua semântica original", justamente porque não é em sua constituição original, e sim em equivalência com uma ação sobre

14 É nesse sentido que, por exemplo, Willy considera a primeira articulação em música, na análise linguística do sistema tonal que encerra seu livro (1979a, p.139-40). Ela corresponde às funções (semânticas) assumidas pelos materiais musicais em cada sistema de referência específico, ou seja, dentro das possibilidades de combinações sintáticas abarcáveis pelo sistema de referência. É também nesse sentido, o da variedade significativa decorrente das combinações possíveis de materiais os mais diferenciados – mas inseridos num mesmo sistema de base – que, em linhas gerais, a noção de semântica musical é utilizada por Henri Pousseur, como se vê no Capítulo 2. O próprio Pousseur escreveria um ensaio alguns anos depois, *Trois exemples de sémantique musicale* (1997, p.51-78), enfatizando que até certo ponto a música é "capaz de falar, de maneira precisa, e de alguma forma 'de mãos dadas' com 'o' texto", sendo que essa "elocução musical não se efetuava somente no nível dos signos superficiais, diretamente apreensíveis, mas que a sintaxe musical, em seus mistérios mais secretos, era (como a gramática das línguas faladas) portadora de significados profundamente essenciais, que informam a percepção de forma considerável". Nesse ensaio ele comenta uma monodia medieval, uma ária de Gluck e uma composição sua para propor uma "tripla demonstração dos poderes semânticos da linha cantada, 'originários' em suas propriedades sintáticas as mais aparentemente autônomas" (ibidem, p.51-2).

o plano sintático, que se operaria semanticamente com o signo musical. O signo musical "produz – quando reouvido por uma consciência musical criativa – a urdidura de signos novos". Insistir, portanto sobre a comunicação musical no plano pragmático, seria não mais tratar do discurso musical em si, mas de sua apropriação mercadológica pelos proprietários dos meios de produção, no "rentável negócio dos 'jubileus centenários'" (ibidem, p.11-2).

A segunda tríade proposta por Willy diz respeito a três níveis de decodificação do signo, dependentes da "natureza da leitura": o nível denotativo ("segundo a definição primeira, dicionarizada"), o nível conotativo-individual ("relação estabelecida entre o decodificador e o signo, a partir de um contexto emocional, avaliativamente individualizado") e o nível conotativo-coletivo ("a interpretação de um signo sem que se considere o que aparentemente indica e sim um estado latente, lexicalizado por uma comunidade"). Willy ressalta que a proposta de uma semântica que se assente sobre a sintaxe, definida no trecho anterior, faz corpo com a decodificação num nível denotativo, em que "um significado objetivo é apreendido a partir das funções fixadas pelas inter-relações dos elementos componentes". É o seu papel na operação sintática, a sua função na construção do discurso, que dá a definição primeira do signo musical. Willy traz aqui à companhia de Peirce uma distinção da linguística, afirmando que no nível denotativo de decodificação "tanto a leitura do eixo paradigmático como o entendimento da situação dos signos no sintagma exibem um conteúdo eminentemente estrutural", ou seja, mesmo antes de uma ação combinatória, o repertório dos materiais disponíveis define-se apenas por seu potencial combinatório específico, pelas funções que eles podem vir a exercer, e não por um significado intrínseco preexistente que o signo carregaria, fosse a música mais semelhante à linguagem verbal, por exemplo (ibidem, p.33).

Os dois outros níveis de decodificação dizem respeito à atribuição de significado convencionado, ou seja, sem levar em conta a operação sintática particular de cada discurso. O nível conotativo-individual seria "fruto da experiência única, pessoal, do decodificador", em uma escuta demasiadamente subjetiva para informar sobre o dado linguístico do signo musical. Já o nível conotativo-coletivo coloca o problema da decodificação semântica de significados coletivamente aceitos, que Willy associa à análise de Wilbur Schramm, acrescentando que "tais decodificações nada revelam do fenômeno musical enquanto linguagem", por ignorarem "o fato histórico e a

essencial invenção pertinente a uma linguagem poética. O que se infere de tais leituras são as tentativas de reduções e nivelamentos de uma linguagem poética à linguagem verbal" (ibidem, p.34-5).

A terceira tríade proposta por Willy diz respeito à classificação (oriunda da semiótica de Peirce) do signo em três categorias, levando em conta o referente (objeto a que o signo se refere). Recupera-se aqui ainda mais uma distinção da linguística, entre significante e significado, como duas faces inseparáveis do signo, espelhando (respectivamente) a relação entre forma e conteúdo, entre "imagem acústica" e "conceito" (Saussure, 2007, p.80-1). São essas categorias: o símbolo (em que "a relação entre o significante e o significado é operada pela instituição de uma contiguidade", "uma convenção aceita"), o ícone (em que "o significante se relaciona com o significado pela semelhança que se mostra entre ambos. Desta categoria também fazem parte as imagens diagramáticas") e o índice (em que "a contiguidade existente entre o significante e o significado é direta. Uma contiguidade de fato") (Oliveira, 1979a, p.45).

Willy começa por associar a convenção simbólica à linguagem verbal (que também apresentaria como exceção alguns elementos icônicos, como aponta também Décio Pignatari), considerando absurda a possibilidade de conceber uma linguagem musical assentada sobre essa categoria de convenções estabelecidas, uma vez que os significados em música estariam nas "malhas de relações" entre "figuras que se plasmam nas possibilidades combinatórias de vibrações sonoras e silêncios", ou seja, em uma semântica assentada sobre a sintaxe, como se argumentou antes. Willy apenas reconhece, assim, a existência de alguns símbolos musicais, que ocorrem "na tangente ao limite da linguagem; não são avaliados por critérios estéticos", como hinos nacionais, toques militares, marchas nupciais, *A internacional*, entre outros casos muito bem definidos de convenções de significado instituídas e aceitas de forma generalizada (ibidem, p.46).

Ele se dedica um pouco mais ao ícone musical em duas vertentes: de um lado, seu "enunciar de similaridade", na proposição de imitações de sons oriundos de fenômenos não musicais com instrumentos musicais, "uma mimese que negue a essencialidade poética da linguagem: a música como efeito e não como feito significativo da aptidão humana de engendrar *composições*". De outro, seu "postulado diagramático", em que "a figuração não é operada por uma semelhança cabal; antes, tem sua similaridade expressa

por intermédio de sinais pictóricos convencionais" – o que denunciaria um disparate, como proposta de um diagrama musical, mas que na sua estratégia pode ser associado ao "aspecto figurativo" do poema sinfônico. Aponta a pretensão de figurar ("seja uma ideia, ou uma sensação, ou uma estória") que é pertinente à composição de um poema sinfônico, baseando-o sobre sinais convencionados que significariam "algo que ocorre fora do contexto sintático" – mas que fique claro que, para além da decodificação do "código icônico" estabelecido, "a valia de um poema sinfônico", enquanto discurso musical, "não se assenta sobre a verossimilhança de suas origens e aparência icônicas; o seu valor há de estar vinculado à organização intestina das figuras musicais, do entretecer dessas figuras". Do ponto de vista da linguagem musical portanto, a percepção de um poema sinfônico, ainda que se reconheça a construção dessa correspondência icônica, terminaria por preteri-la "em prol da estimativa da sintaxe", essa sim, para a linguagem musical, "significativamente semântica". A argumentação é exemplificada comentando os poemas sinfônicos de Liszt, de uma invenção de tal força que prenuncia "o procedimento sintagmático dos criadores do século XX", além de obras de Mahler e Debussy, cuja percepção seria descaracterizada na busca de uma pretensão icônica, de uma correspondência com um dado extramusical, o que ocorreria de fato em pura perda, no que diz respeito a "uma semântica (essencialmente) musical" (ibidem, p.46-9).

Na proposta semiótica de Willy, portanto, a complexidade do signo musical é melhor representada pelo índice – proposta que havia sido brevemente abordada, ainda que de forma bastante distinta, em um texto anterior de Wilson Coker (1972).[15] Para Willy o índice encarna a essência temporal do processo de significação na linguagem musical.

15 Coker (cujo trabalho não é especialmente centrado sobre Peirce) reconhece o papel fundamental do índice musical na articulação da sintaxe e na compreensão da articulação do tempo musical, da relação entre o momento da percepção e a função dessa informação na estrutura do discurso. "Os índices musicais sublinham os limites do espaço-tempo musical em que o ocorre o movimento". Mas na sequência de sua argumentação (talvez prejudicada por uma relação insuficiente ou muito tradicional com a linguagem musical, a julgar pelas análises do repertório), ele não parece vislumbrar o alcance da importância da relação entre essa relação indicial e a sintaxe na estruturação do tempo musical. Ao tratar da sintaxe, ele prefere utilizar a categoria de Charles Morris do *signo lógico* (*logical sign*), associando a construção musical diretamente (e algo inadequadamente) à linguagem verbal (Coker, 1972, p.89-141). Outro autor a se dedicar, posteriormente, a uma abordagem do signo musical como índice é Karbusicky (1987).

> Por mais inconcebível que possa parecer, estamos nos referindo ao acontecimento musical como significante! Mesmo conscientes de que a música não é senão um projeto que só se realiza em decorrência da execução. Se não se relaciona o fluxo das figuras sonoras com o significado das estruturas que as tornam inteligíveis, que as movimentam, o evento musical não ultrapassa o nível de um significante sem significado. Se o fenômeno musical é compreendido como inter-relações dos componentes de uma estrutura orgânica, o significante se autorrevela como significado. (Oliveira, 1979a, p.50)

A ênfase sobre a sintaxe das informações musicais no tempo esclarece a constituição do índice musical como aberto às combinações que o definirão como signo – Willy começa a aprofundar aqui o ato da percepção, a sujeição do ouvinte à dimensão temporal na compreensão de um discurso musical. A função estrutural de um signo em particular só pode ser apreendida em todo seu alcance no vislumbre das relações entre as partes do discurso em sua totalidade, ou seja, na ação de decodificação sobre a memória do discurso imediatamente encerrado. Durante o ato da escuta, portanto, o índice está constantemente sujeito à atribuição imprevisível de significado em função das relações sintáticas, em seu contínuo devir: um "protoíndice", Willy o define, e ainda, em dupla referência a Mallarmé: um "índice virgem", "um dado lançado na área de uma linguagem poética". Ele estende e esclarece a referência ao *Lance de dados* de Mallarmé citando três fragmentos da tradução de Haroldo de Campos, em analogia às três categorias da percepção de Peirce:

> – primeiridade: o fluxo do acontecimento musical ("antes de se deter em algum ponto último que o sagre");
> – segundidade: o choque – na consciência – de que existe uma estrutura ("... lhe embalança o indício virgem").
> – terceiridade: a significação do fluir do acontecimento musical enquanto estrutura ("o único número que não pode ser outro"). (ibidem)

Completa o ensaio com uma última tríade, uma vez que, em contraste com o "protoindíce", caracteristicamente virgem sob o ponto de vista da semântica musical, alguns signos musicais, mesmo exercendo o mesmo papel indicial e sintático, carregam consigo uma carga intertextual, em um

caso ("interíndice"), ou "extratextual", extramusical (o "extraíndice"). Essa carga intertextual faz com que sejam signos musicais em que há significante e significado distintos, em lugar da equivalência entre significante e significado que ocorre no signo musical por excelência (o "protoíndice", em que "o significante se autorrevela como significado"). Como exemplos de interíndices, arrola citações, paráfrases, paródias; entre os extraíndices, manifestações etnomusicais (ou seja, em campos linguísticos claramente distintos da música erudita), marchas militares, danças. A maior extensão com que Willy trata do índice encerra o seu ensaio na pormenorização do funcionamento da linguagem musical no nível do referente (das três categorias de signos de Peirce) em que se opera concretamente o nível sintático (cuja definição abrira o ensaio). A última tríade conceitual detalha três tipos possíveis de índices pelo grau de sua operação com elementos exteriores (*a priori*) ao discurso em que se encontram:

> O protoíndice se totaliza em sua imediatidade; o interíndice abarca elementos exteriores, mas de mesma natureza linguística; o extraíndice também ultrapassa sua imediatidade – diferenciando-se do interíndice porque o elemento exterior a que se reporta não pertence ao código musical. Mais precisamente: enquanto a contiguidade do interíndice estabelece liames com o idioleto (sorte de sinestesia), o extraíndice aponta para o elemento exterior que causou sua contiguidade. O que se verifica é que, a despeito da protoindicialidade ser imanente a qualquer índice musical, uma gradativa polarização vai se efetuando de dentro para fora (protoíndice → interíndice → extraíndice). (ibidem, p.50-1)

Willy encerra ainda a reflexão sobre o índice com uma citação de Peirce[16] que mostra como um mesmo signo pode apontar para uma rede de informações distendidas no tempo: "Um arco-íris – escreve Peirce – é simultaneamente uma manifestação tanto da chuva quanto do sol".

O interíndice definido por ele é de particular interesse para este livro. "Normalmente o índice desta classe não expressa apenas sua estrutura particular: como uma sinédoque, evoca o conjunto de qualidades que definem a marca de sua origem. A amplitude de seu significado há de ser buscada na intencionalidade circunscrita pelo contexto" (ibidem, p.51). Vislumbra-

16 De seu ensaio *Some Consequences of Four Incapacities*, de 1868.

-se assim, por vias de uma relação intersintática, uma maior amplitude de significado, que extrapola a sintaxe primeira do discurso. A consciência histórica da linguagem abre o horizonte para uma rede de operações sintáticas e intersintáticas. Atinge-se assim, talvez, o vislumbre de um novo significado para a operação semântica no seio da composição musical: se o trabalho com a sintaxe é o campo em que se assentam as resultantes semânticas, um processo de criação em música que leve em conta uma proposta de operação semântica teria de se engendrar a partir de uma metalinguagem, pela incorporação de materiais eminentemente sintáticos em uma nova construção sintática.

Essa noção geral de metalinguagem, de uma composição musical como um ato consciente de linguagem que se refere a uma linguagem-objeto, ao lado da proposta mais específica de interíndice são um traço fundamental comum na obra de Pousseur e de Willy: um procedimento que ultrapassa a aparência inicial de uma marca da linguagem pessoal nesses compositores ou de um recurso recorrente como uma idiossincrasia em seu processo de composição, para estabelecer-se de fato como uma profissão de fé, um reflexo profundo de uma convicção ética (ainda que no campo restrito da música erudita, com a precisão limítrofe que ela possui na expressão de resultantes ideológicas precisas para cada discurso em particular, como uma linguagem cuja semântica se assenta sobre a sintaxe).

A partir de sua visão sobre a linguagem musical, em relação dialética estreita entre a estrutura interna da linguagem e o seu dado social (materializado na história das sistematizações engendradas pela prática comum), a metalinguagem mostra-se para Willy e Pousseur não apenas como uma saída fértil, mas como o registro de uma reação crítica que eles consideram imprescindível, dada a situação de crise de linguagem na música atual. Superada uma dicotomia excessivamente mecânica entre tradição e inovação, entre a postura conservadora, tradicional, e a postura "de vanguarda", típica da *tabula rasa* que orientava as experiências dos compositores seriais na década de 1950, retorna-se à questão de princípio, como mostra o *flashback* que abriu este capítulo. Urge definir qual a relação a ser estabelecida com a história, com o passado, com as referências para a produção artística – essa questão exige sua recolocação mesmo quando há uma referência unânime, como é o caso de Webern para Boulez e Pousseur, por exemplo. O entusiasmo inicial com o serialismo integral foi logo questionado pelos seus

próprios agenciadores – Pousseur empreende as discussões mais ferrenhas dentro do seu círculo de confiança; tenta evitar que àquele passo à frente se seguissem dois passos atrás. O ponto de partida, a definição do inimigo comum, parece claro para esse grupo de compositores; respondida a primeira pergunta (por onde começar?), era imperativo que os participantes daquele movimento definissem com mais clareza: que fazer?

um
movi
mento
compondo
além
da
nuvem
um
campo
de
combate

mira
gem
ira
de
um
horizonte
puro
num
mo
mento
vivo

(Pignatari, 1956)

Nos primeiros textos de Boulez já se forma um diagnóstico similar ao de Pousseur quanto à abordagem da música do passado e na avaliação sobre a música do presente, sugerindo um aprofundamento (e uma tomada de partido) em relação a uma consciência histórica do momento para a linguagem musical. Até o século XIX, em linhas gerais, predominara a "universalidade", a linguagem coletiva (Boulez, 1966, p.11), enquanto no momento que ele discute (o da escrita do texto, 1951) "é impossível reintegrar o domínio coletivo [...], seria no mínimo ilógico não levar em conta o individualismo violento que despontou há mais de um século" (ibidem, p.24).

A diferença de "diagnóstico" para a situação da música atual entre essa posição e a de Pousseur é a avaliação de que essa situação configura uma

crise inevitável para a linguagem musical, uma vez que sua abordagem da música como linguagem está calcada sobre a função social que essa arte exerceu na história (função que sempre dera o sentido primeiro para a prática musical na sociedade, antes da ação do compositor). Talvez a abertura do texto *Éventuellement*, escrito por Boulez em 1952, ainda não se dirigisse a suas diferenças com Pousseur, quando ele diz que "não compartilhamos, entretanto, do ponto de vista pessimista de solitários deprimidos que consiste essencialmente em afirmar [...] que estamos vivendo uma assustadora decadência". De qualquer forma, lendo-o retrospectivamente, a diferença entre seu posicionamento e o de Pousseur é flagrante. "Desferiríamos como uma inefável brincadeira a afirmativa de que raramente um período da vida musical foi tão exaltante para se viver?" (ibidem, p.147).

Um estágio mais agudo das diferenças entre Boulez e Pousseur pode ser observado no número 4 da revista *Musique en jeu* (1971), em que Pousseur publica a primeira parte de seu ensaio *Stravinsky selon Webern selon Stravinsky*, em que ele empreende a análise do *ballet Agon* de Stravinsky – obra que ele apontara na mesa-redonda de 18 de julho de 1963 como uma proposta metalinguística que poderia servir de modelo, pelo quanto ele chega "quase a compor serialmente com momentos da história" (Pousseur apud Nattiez, 2005, p.39). Nesse mesmo ensaio ele critica violentamente a abordagem de Boulez sobre Stravinsky[17] como uma visão insuficiente sobre as implicações da organização das alturas (e da noção de harmonia) na *Sagração da primavera*.

Pousseur questiona ainda a profundidade mesma das ferramentas utilizadas por Boulez, que comentaria a permanência do tonalismo em Stravinsky "em termos escolares" (sem levar em conta seu sentido poético e "psicossociocultural"), e por último, o autoritarismo de algumas colocações de Boulez, que partiria de uma "recusa irracional de considerar válido aquilo que não está conforme os critérios de validade que se admite para si mesmo como indiscutíveis" (Pousseur, 2009b, p.89-91). Trata-se do registro apenas do estágio limite de uma série de provocações (Pousseur aponta nesse sentido que Boulez classificara sua pesquisa teórica sobre a metalin-

17 Em especial em textos como *Stravinsky démeure, Trajéctoires: Ravel, Stravinsky, Schoenberg,* e *Moment de Johann Sebastian Bach,* reunidos em *Relevés d'apprenti* (Boulez, 1966) – em tradução brasileira, *Apontamentos de aprendiz* (idem, 1995).

guagem como fruto de uma "mentalidade de antiquário") provenientes de visões irreconciliáveis sobre a linguagem musical viva e apaixonadamente contrapostas em embates constantes por pelo menos dez anos, naquele momento.

O texto de Boulez publicado na mesma revista, *Style ou idée*, acaba com uma máxima típica do estilo incisivo de Boulez, a mais oposta possível ao pensamento de Pousseur: "eu louvarei a amnésia". "Não se pode escapar ao conhecimento de sua própria cultura, e hoje, ao encontro com a cultura das outras civilizações – mas como se torna imperativo o dever de volatilizá-las!" (Boulez, 1971, p.14). O ataque a Stravinsky é claramente dirigido igualmente a Pousseur: a heterogeneidade resultante da inserção de citações e referências ao passado não conduziria, nesses compositores, a unificar os disparates por uma "síntese gramatical", como fizera Berg, por exemplo (ibidem, p.7). A referência a Berg como exemplo na direção oposta não deixa de ser curiosa, já que em um texto de 1958 Boulez afirmara que em sua "obsessão pela citação" Berg não conseguia "nos emocionar a ponto de justificar, em matéria de estilo, essa tentativa de síntese"[18] (idem, 1966, p.324). Para Boulez a metalinguagem falha em depender de uma "noção estilística adotada, artificialmente extraída de um contexto histórico, e aplicada, como esquema preexistente, à invenção". Ele defende a abordagem do "estilo" como consequência da ação sobre a linguagem, da operação com a "ideia" em vez do mero "jogo" com a citação ao qual Stravinsky teria se reduzido (idem, 1971, p.10-2). Ou seja, se o ato da criação, para Boulez, deve partir do "vazio", da "destruição do passado", como ele afirmava na mesa-redonda de 1963 em Darmstadt, não há lugar para uma relação orgânica com a história, e qualquer diálogo com o repertório só pode ser uma apropriação artificial do estilo de outrem. Essa visão fica bem caracterizada com a redução de toda a obra de Stravinsky (obra de uma tal variedade que um comentário detalhado escapa à dimensão deste livro) ao mesmo problema de base, sem que se vislumbre a possibilidade da efetividade específica de soluções particulares. Stravinsky e Pousseur romperam com um princípio moral, *não citarás*... (a conclusão de Boulez sobre a necessidade da volatilização da cultura é colocada como uma "lição

18 Boulez comentava nesse ponto a conciliação entre o coral de Bach e o serialismo que Berg propõe em seu *Concerto para violino*.

moral"). De fato, mal há lugar nessa concepção para uma visão abrangente da música como linguagem. A defesa violenta do ato isolado do compositor sobre a "ideia", após a destruição dos rastros do passado e a volatilização de seu conhecimento cultural, resulta num mero "jogo" com um código autorreferente, bastante similar àquele "jogo" que ele acusa em Stravinsky, dada a redução das potencialidades significativas da linguagem.

A marca constante da visão da música como linguagem no pensamento de Pousseur (e posteriormente do pensamento de Willy, em identidade com ele) o leva a uma concepção muito mais abrangente e elaborada da metalinguagem do que vislumbra (ou a que a reduz) Boulez, aprofundando o ponto de partida de Stravinsky e operando de forma muito mais variada e significativa, com implicações estruturais muito mais independentes da linguagem-objeto do que nas obras de Stravinsky. Essa noção de metalinguagem permeia a obra de Pousseur, como mostra a mesa-redonda no início deste capítulo, além de seu ensaio *Composer avec (des) identités culturelles* (de 1986, republicado em Pousseur, 2009b, p.295-345), em que ele atenta para o grau de transformação do material de que se apropria (para que seja reconhecível como signo preexistente, como "interíndice") e se detém longamente sobre a sintaxe entre os materiais, das "costuras" texturais aos choques mais ou menos diretos entre objetos heterogêneos, o evidenciar dos pontos comuns entre esses materiais. Aponta que com essa proposta metalinguística é possível trabalhar musicalmente com uma operação discursiva, no sentido mais completo da palavra, desde que detectados os "conteúdos semânticos" dos objetos incorporados na composição.

A reflexão de Pousseur sobre a metalinguagem sempre faz corpo com a necessidade de uma nova e abrangente operação linguística, na consciência de que o estado crítico da linguagem musical, em larga escala, reflete uma crise social, um reflexo da "dominação total da economia capitalista", um "câncer do planeta", "inteiramente governado por uma economia enlouquecida em que todos os aspectos da vida são mais ou menos apodrecidos por ela" (Table, 2001, p.36-7). A definição mais precisa dessa noção particular de metalinguagem, comum a Pousseur e Willy, faz-se necessária como uma referência conceitual comum que servirá de base ao comentário sobre suas obras nos capítulos seguintes.

Entre as produções teóricas de Pousseur e Willy vê-se uma diferença marcante de gerações. A reflexão de Pousseur é marcada pela defesa de

uma expansão do pensamento serial e por uma reavaliação do legado de Webern; ele vislumbra a ressignificação de ambos pela retomada de uma relação orgânica com o passado, com a raiz histórica da linguagem, o que caracterizaria a possibilidade de um caminho comum para a criação, de uma nova comunicabilidade. Aproximadamente dez anos mais novo (e distante da origem cultural de Pousseur), Willy mostra desde o início uma postura crítica mais distanciada, sem a mesma fé em uma convergência da música de seu tempo para um caminho comum. Pelo contrário, é na constatação emergencial de sua heterogeneidade e multiplicidade errantes que ele investe na reflexão sobre as dimensões basilares da linguagem. Pousseur opera como projeto composicional uma esperança linguística comum a partir das premissas seriais e pós-webernianas, no que sua música é acompanhada de perto por seus textos, a desnudar o processo de criação de peças que poderiam servir de modelo para esse projeto. Willy, por sua vez, reflete em geral de maneira mais distanciada de suas próprias peças, como se essas fossem experiências particulares, circunstanciais, de um estado crítico de coisas que precisaria ser questionado em suas bases, de modo que o foco principal de seus ensaios está na reflexão sobre a linguagem musical e sua problematização histórica.

São duas produções teóricas que se estendem por toda a trajetória desses compositores, mas se reúnem e divulgam mais significativamente em dois volumes distanciados no tempo, nos dois casos: Pousseur com seus *Fragments théoriques I sur la musique experimentale* (1970) – complementado ainda por *Écrits théoriques 1954-1967* (2004) – e posteriormente com *Série et harmonie généralisées* (2009b); Willy com seu *Beethoven, proprietário de um cérebro* (1979a) e posteriormente seus *Cadernos* (1998).

Se a essência utópica perseverante no pensamento de Pousseur caracteriza a resistência e a unidade de sua produção teórica em uma direção relativamente constante por um espaço de quatro décadas, a acidez e a contundência do espírito crítico de Willy fazem corpo com uma trajetória de fortes transformações e redirecionamentos, como será observado mais de perto no Capítulo 3. Os vinte anos que separam *Beethoven, proprietário de um cérebro* dos *Cadernos* tornam-nos registros dessa transformação; não se contradizem em seus fundamentos conceituais, mas se complementam como registros de uma reflexão dedicada, no primeiro caso, à estrutura interna da linguagem (em um momento de relação estreita com a música de

vanguarda sob a influência do universo de Darmstadt), e no segundo caso, à sua relação crítica com uma ordem econômica que implode as bases da prática social que faz corpo com essa linguagem.

Cadernos da música no capitalismo

Willy apresenta em 1998, como tese de doutoramento à Universidade de São Paulo, seus *Cadernos*. Os quatro cadernos, em volumes separados, não têm uma ordem predefinida para a leitura, excluindo-se o *Caderno do princípio e do fim* (que se inicia com a marca "Início da Introdução" e conclui com "Fim da Conclusão"), que deveria ser lido após os outros, ou ainda, antes dos outros e novamente depois da leitura dos outros três cadernos. Nesse caderno a argumentação é apresentada e desenvolvida de forma um pouco mais alongada e linear, de forma complementar à aparente fragmentação dos outros cadernos.

O *Caderno de biografia* divide-se em três "biografias conjecturais", "três variações biográficas que tipificassem o alcance da noção mesma da profissão de compositor de música erudita na sociedade capitalista moderna" – maneira indireta (e muitas vezes irônica) de abordar a autobiografia sem que ela entrasse em conflito com a proposta total dos *Cadernos*. (De fato, diversos de seus dados biográficos constam das biografias conjecturais – especialmente da primeira, ao lado de pura ficção – o que exige cuidado na sua utilização indiscriminada, na presunção da conjectura como fato, como já foi feito em trabalhos acadêmicos).

Na reflexão crítica sobre a música erudita no capitalismo, esse caderno tipifica três casos de trajetórias possíveis. No primeiro fala de "um compositor que se faz algum renome" (idem, 1998c, p.6), contendo relatos das crises e transformações que fazem corpo com a busca de um trabalho crítico, consciente. No segundo, trata de um compositor de "nome conhecido mundialmente (mais como 'personalidade' do que por suas 'criações')" (ibidem, p.7). Paródia em que o nome é colocado antes da criação – ou melhor, em que o relato da produção do compositor, no que ela contiver de mais estapafúrdio e *épatant*, melhor serve à glorificação da personalidade. No último relato, fala-se de um compositor "de quem nunca se soube o nome" (ibidem), que tem seus papéis descobertos após a sua morte, e cuja

biografia resulta de especulações musicológicas. Três estudos de casos modelares não só sobre o plutarquizar, mas sobre a situação atual do compositor. Não é de se estranhar o quanto a conjectura faz corpo com esses casos, especialmente com os dois últimos, como não deixa de ocorrer em tantas biografias de compositores publicadas.

O *Caderno de recortes* é uma colagem de materiais recortados da imprensa: fotografias, manchetes e notícias de jornal no espaço de um mês (setembro de 1996), como sinais da realidade, sintomas do estado de coisas. Brotado "da lembrança do diário de trabalho (*Arbeitsjournal*) de Bertolt Brecht", aquele que, "forçoso é que se grave no corpo deste escrito, foi a mais fundamental influência (ao lado de seu amigoirmão Hanns Eisler) sobre o presente trabalho" (idem, 1998c, p.16-8). A disposição em cadernos de trabalho, em lugar do diário de trabalho, separa as colagens jornalísticas em caderno próprio, separado do corpo do texto, de forma distinta daquela que ocorre no *Arbeitsjournal*. É inevitável pensar em quantos recortes de jornal, sintomáticos, estranhíssimos (a ponto de não devermos estranhá-los, diria Brecht), não se somariam a esse caderno em mais de dez anos.

O *Caderno de pânico* consiste de sete ensaios contundentes e provocativos, com forte dose de ficção – ou de opção por uma argumentação construída dentro de uma forma literária livre. O universo mais recorrente na referência ficcional e literária é a atividade acadêmica, os textos apresentados em congressos e conferências, as pesquisas epistolográficas, as análises musicais apresentadas em aulas ou palestras.[19] O primeiro texto, "Discurso do método"[20] (idem, 1988b, p.1-13), é escrito parodicamente com um empolamento acadêmico delirante; aponta "sobre o papelão da educação musical no capitalismo, o papel do educador, [...] os inevitáveis confrontos com o papel-moeda" (idem, 1998c, p.9). Escrito como roteiro para uma cena, como texto dramatúrgico para uma encenação que ocorreria em lugar da esperada conferência; ocorre inicialmente à revelia da percepção de seu

19 Já se nota nessa breve descrição o distanciamento crítico, metalinguístico, dos *Cadernos* como tese de doutoramento, refletindo sobre o fazer uma tese, um memorial, ensaio, artigo, análise e seus significados e implicações.

20 Publicado inicialmente como *Música e sociedade* (Oliveira, 1991), escrito para apresentação no I Congresso sobre o ensino das artes nas universidades (na USP, em 1992) e republicado no livro *Cinco advertências sobre a voragem* (Oliveira, 2010, p.191-214), como registro de uma das leituras do texto, no departamento de História da USP, em 4 de setembro de 2009.

caráter ficcional, paródico e irônico, cuja profundidade só se revela durante a leitura, no questionamento do absurdo advogado pelo palestrante – fusão da herança de Brecht com as ideias de Giulio Girardi.[21] No mesmo caderno, o texto "Análise composicional"[22] (idem, 1998b, p.29-34) dialoga com o anterior, colocando em questão "a vigência do material didático" (idem, 1998c, p.9). Alerta para a tendência historiográfica de tratar do repertório de forma independente da prática social (em constante renovação) que faz corpo com ele, até que se chegue ao ponto crítico de, na atrofia da prática social que caracteriza a incomunicabilidade musical atual, a análise se instituir como um fim em si.

"Prosa ao anverso (quadrívio)" (idem, 1998b, p.14-28) ocorre como o registro de uma conferência imaginária por um de seus espectadores. O palestrante adota inicialmente a mesma postura do conferencista do texto anterior (marca constante, aliás, na atividade de palestrante de Willy por toda sua vida), iniciando por fazer um comentário subjetivo do *Prelúdio n.4* de Chopin na pele de um convidado estrangeiro, e em seguida desmontando a ficção e realizando uma análise crítica da peça, que conduz por fim a uma crítica de uma análise que não levasse em conta suas próprias implicações ideológicas.

"Retrato do artista quando só"[23] (ibidem, p.35-41) ocorre na forma de um artigo acadêmico (ficcional) sobre a correspondência entre um compositor e um crítico, contrapondo dois pontos de vista opostos sobre a solidão do artista contemporâneo – de um lado, a louvação à "liberdade" permitida pelo isolamento do artista, de outro, a denúncia de uma falta de função social para a música erudita no capitalismo, o que o condena a seu isolamento e à incomunicabilidade.

O texto "Epígrafe e alguns apontamentos sobre a linguagem" começa com a citação de Jacques Bouveresse: "aquele que crê que é possível inventar pura e simplesmente uma outra linguagem esquece que 'imaginar uma linguagem quer dizer imaginar uma forma de vida' (Investigações

---

21 Veja-se o seu *Educare, per quale società?* (Girardi, 1975), para cuja tradução colaborou Willy (Girardi, 2011). Veja-se ainda, de Willy, *Cinco advertências sobre a voragem* (Oliveira, 2010, p.125-31).

22 Apresentado no Primeiro Simpósio Brasileiro de Música, na UFBA, 1991 e publicado no ano seguinte (Oliveira, 1992).

23 Artigo publicado em *Cultura Vozes* (Oliveira, 1992).

filosóficas §19) e que uma forma de vida, rigorosamente, não se 'inventa'"[24] (ibidem, p.42). À epígrafe segue a abertura do ensaio de Willy:

> O mundo capitalista contemporâneo – do ponto de vista da música erudita – não possui língua falada.
>
> Isso deveria ser um absurdo posto que equivale a dizer que determinada comunidade não tem língua comum: em resumo, não se comunica. Ou mesmo aventurar-se a crer que certa comunidade não tendo língua falada se expressasse através de língua morta. [...] Aquilo que afeta ser a fala de uma língua morta não passa da imitação dessa língua, [...] a defunta linguagem da música erudita, no mundo capitalista, não serve para a comunicação. Ostenta-se, em casos escassos, como objeto vagamente identificável. (ibidem)

Essa linha de pensamento não se dá no abandono da atividade criativa, como poderia se supor à primeira leitura – muito pelo contrário, o catálogo de Willy mostra uma produção muito mais intensa nos últimos vinte anos do que na década de 1970. Ela caracteriza uma produção intensa em direção distinta daquela que o norteara décadas antes, com um afastamento marcante da esperança linguística construtiva que Pousseur mostra em seus textos, por exemplo (ainda que a insistência de Pousseur nesse projeto utópico o tenha levado à amargura de seus últimos depoimentos e entrevistas).

A visão materialista sobre a linguagem musical que havia caracterizado a produção teórica de Willy e Pousseur nas décadas de 1960 e 1970, num embate por um caminho construtivo, por uma solução mais orgânica para a composição da música de seu tempo, é complementada nessa reavaliação (trinta anos depois) pelo desvelamento de uma incompatibilidade de base, de um terreno social, econômico e cultural verdadeiramente infértil para a inserção da produção que eles intentavam. Da operação com os rastros de linguagem (ou com novos arremedos de linguagem, individualmente engendrados) restam expressões individuais que não alcançam a possibilidade de um compartilhamento verdadeiro, de um vislumbre das intenções e implicações na relação entre a construção e a percepção do discurso, quer o

---

24 A citação refere-se ao ensaio *L'animal cérémoniel: Wittgenstein et l'anthropologie*, de Jacques Bouveresse, publicado no mesmo volume com *Remarques sur le Rameau d'or de Frazer*, de Wittgenstein (1982, p.115).

compositor busque essa comunicação ou não. Em uma das cartas ficcionais do ensaio *Retrato do artista quando só*, um dos personagens – o crítico – escreve que

> os compositores contemporâneos não vivem dos proventos de suas composições contemporâneas. Geralmente, como outros elementos da classe média, eles são executivos, professores, engenheiros, médicos... que compõem. Cada um pode inventar sua própria língua, língua desconhecida, porque no fundo ele não fala com ninguém. (idem, 1992, p.39)

É exatamente contra essa ordem de atuação, a da aceitação pura e simples de uma solução individual para uma expressão individual, que se situavam as críticas de Pousseur na mesa-redonda de 1963 que evocamos no início deste capítulo, em sintonia com a necessidade da recuperação de uma relação orgânica com a história que desse à música erudita atual a possibilidade de almejar à função social e à dimensão comunicativa (em toda sua especificidade, bem se entende) que ela chegou a possuir em sua história. Pousseur dizia que "não é possível falar sem se referir à totalidade da cultura que o carrega ou que o precede" (Pousseur apud Nattiez, 2005, p.39). Em "Epígrafe e alguns apontamentos sobre a linguagem", Willy desenvolve:

> A primeira língua de um homem não se exaure no aprendizado de um vocabulário: é uma forma de conhecimento, de catecismo social; não se aprende só os nomes das coisas, mas a unidade das coisas e seus nomes, mais ainda as origens de quem diz e aponta para as coisas. Aprender a falar a primeira língua é principiar a entrar no mundo, a comungar com o princípio do mundo, a descobri-lo, e não uma decoração de um léxico para as coisas do mundo, e para tudo o que ocorre. [...] O aprendizado da primeira língua é, portanto, uma forma de conhecimento e não uma forma de tradução. Tanto que o pensamento do homem recende à sua língua mãe, se ressente de seu sotaque. (Oliveira, 1998b, p.45-6)

Mais do que nunca, "não é possível falar sem se referir à totalidade da cultura que o carrega ou que o precede"; a enunciação dessa frase em 1963 por Pousseur já mostra a consciência de uma falácia generalizada no que

eles acreditavam que seria uma nova prática comum a partir do legado de Webern e da experiência serial de modo geral. Se a comunicação na linguagem musical ocorrera, nos sistemas de referência do passado, com a especificidade de uma linguagem em que a semântica se assenta sobre a sintaxe, não é no simples engendrar de uma nova sintaxe a partir de experiências isoladas que se recupera a comunicabilidade em larga escala. Essa nova sintaxe ressente-se de uma prática desaparecida para sua efetividade plena. É na consciência desse estado de coisas que Willy e Pousseur vislumbram em seus processos criativos o aprendizado da língua morta como substituto da comunhão em uma língua-mãe.

Pousseur e Willy haviam respondido com veemência ao ataque de Lévi-Strauss à música serial (como já comentamos acima), ressaltando entre outros argumentos a solidez de seu embasamento sobre dados materiais, "naturais", do fenômeno sonoro. O aprofundamento da discussão leva a um questionamento mais concreto não da experiência serial em si, mas da situação em que a criação musical se debate desde a desintegração da herança tonal e da prática social que a acompanhava: a dialética entre natureza e cultura, cuja necessidade primordial ambos advogam na constituição de um sistema de referência coerente na linguagem musical, não pode ser devidamente articulada (ao menos não com o mesmo fim, com a mesma efetividade) se se entende como dado cultural a ação individual pura e simples.

Raymond Court, outro participante da discussão com Lévi-Strauss na época, ao comentar o conjunto vasto das possibilidades fonéticas da laringe humana, coloca que quando a criança "sai da fase do 'balbucio'" opera-se uma redução da gama de possibilidades fonéticas, como a "contrapartida exata das possibilidades infinitas de expressão que permite a posse de uma língua situada culturalmente e fundada sobre um sistema específico de fonemas" (Court, 1971, p.17). A infinita riqueza e variedade do material sonoro na música contemporânea não seguiria a lógica inversa, em analogia ao balbucio primevo na ausência de língua falada? A vasta riqueza material da música contemporânea não deixava de denunciar a Pousseur, ao mesmo tempo, sua "secura expressiva", que o levara a buscar com sua música um "enriquecimento semântico" perdido (Pousseur, 1970, p.289). No campo de ação que lhes resta, Willy e Pousseur recusam o "balbucio" e sua riqueza sonora de superfície, para recuperar uma comunicabilidade ainda possível

nos rastros remanescentes da linguagem. Não pretendem falar em uma língua morta, mas engendrar em suas experiências individuais discursos que recuperem o potencial de comunicação que a linguagem musical possuiu no passado – não para repetir a música do passado, mas para que seja possível exprimir, ainda, ideias musicais no presente.

Retornando ao *Caderno de pânico* (antes de adentrar o *Caderno do princípio e do fim*), o ensaio "Folhas do Caderno de uma desconhecida" (Oliveira, 1998b, p.51-9) discute um argumento comum em defesa do estado atual da música contemporânea: o desenvolvimento "autônomo" do material musical, que justificaria por si só as características do que se escreve, e mais ainda, colocaria a responsabilidade do isolamento do compositor e da incomunicabilidade da música contemporânea na incompreensão dessa evolução em direção à complexidade. As definições que comentamos desde o início do livro, por si sós, já mostram a incompatibilidade entre um desenvolvimento autônomo do material musical e a visão da música como uma linguagem (e suas transformações em relação estreita com as mudanças nas suas funções e na ordem social vigente). Para além dessa incompatibilidade, o argumento do "progresso da linguagem" parece exigir o requinte da construção de uma narrativa para a história da música em que não apenas não participem as outras esferas da existência humana (apenas o trabalho criador individual, em abstrações particulares), como ainda uma narrativa em que não participe nem o próprio repertório; uma sequência suspeita de poucos gênios e poucas obras geniais sustentariam a coerência da incomunicabilidade atual. Rastros desse pensamento, em diferentes graus, povoam desde *A evolução da música de Bach a Schoenberg* de Leibowitz (1951) até *A linguagem musical* de Boucourechliev (1993), para citarmos dois exemplos.

O último texto do caderno, "Comedy of erros" (Oliveira, 1998b, p.60-2), cria duas cenas distintas, justapostas, similares; duas profissões de fé sobre o serialismo que levam a gargalhadas incontroláveis após a sua enunciação: a primeira por Schoenberg, a segunda por Stravinski, evocação variada de uma cena similar, ocorrida numa aula ministrada por Willy na USP, em 1980 – vejam-se suas *Cinco advertências sobre a voragem* (idem, 2010, p.101-18). Willy compara as duas cenas com a risada incontrolável de um amigo em um velório; os semblantes pesarosos em todos os presentes, a impingidela da sobriedade, lado a lado com a convulsão do riso – analogia

com o falecimento de um planeado sistema, de uma profissão de fé artística e seu anteparo teórico, de uma reconstrução histórica do repertório com vistas à justificação dessa profissão de fé.

O *Caderno do princípio e do fim* (idem, 1998c), que foi publicado em parte como artigo (excluindo o terço inicial, introdutório (idem, 2007)), dialoga com os apontamentos do *Caderno de pânico* em uma sequência de argumentações. Documenta a presença pífia da música erudita no mercado fonográfico (avaliada, na época, pela sua presença estatística na prensagem de CDs), incluindo nessa pequena produção todo o repertório histórico e ainda gêneros paralelos incluídos na mesma classificação – incompatibilidade entre a linguagem e o modo de produção:

> O pouco de música erudita que se transformou em mercadoria, faz exigências muito elevadas. [...] Para o consumo de música do passado, o ouvinte carece de preparação histórica e técnica que o habilite a decodificar aquilo que ele escuta. Há que situar a obra em seu contexto sociocultural; compreender o sistema de referência (de cuja organização do material musical a obra é expressão); as inter-relações de ordem morfológica; ter o conhecimento e a frequentação às obras que possibilite ao ouvinte a distinção idioletal; e consciência (no plano mesmo da composição) dos parâmetros do som e suas potencialidades linguísticas. De outro modo, aquilo que ele ouve é apenas uma manifestação acústica, sem muito mais. Como trovão ou abalroamento de automóveis. (idem, 1998c, p.23)

Outro trabalho de pesquisa seria necessário para verificar o quanto a educação musical e a formação musical avançada proporciona sequer aos músicos tal relação consciente com o repertório (ainda que nos restringíssemos apenas ao repertório do passado), para que sua relação com seu próprio trabalho ultrapasse a sua intuição, sua subjetividade (ou a imitação pura e simples do trabalho alheio). Que dizer então do potencial de comunicação da música erudita (como expressão que se assenta sobre a operação sintática) na sociedade atual? A consciência histórica de seu estado atual passa pela avaliação de uma época inteira (que já dura mais de século) na qual, em contraste com as funções sociais que ela exerceu no passado (cuja dinâmica cambiante fazia corpo com as transformações na própria linguagem), a crise na comunicação coloca em xeque sua própria existência como linguagem.

Se as "exigências muito elevadas" para a comunicação em música erudita dificultam sua veiculação como mercadoria, o problema é ainda mais grave quando se discute não a qualidade (ou a estratégia) do ensino da linguagem, visando ou não a formação específica, mas o acesso a ele pura e simplesmente: "o poder aquisitivo e custo de manutenção do educando, a disponibilidade de tempo de dedicação aos estudos, possibilidades de frequentação das obras musicais, abrangência das relações interdisciplinares, exequibilidade dos materiais didáticos necessários" (ibidem, p.25) – isso considerando-se a dedicação semanal por anos seguidos.

Como já comentamos, o resultado dessa dificuldade não é precisamente uma elitização da prática musical, e sim sua descaracterização como linguagem, sua incompreensão generalizada, a ponto de não se estranhar a anomia a que se pode chegar no assim chamado mercado da música hoje, na falta de uma clareza mínima na distinção entre os gêneros, entre as diferentes linguagens musicais, entre as atividades elementares da prática musical, absurdos que não são difíceis de observar, mas que (mais uma vez) exigiriam um trabalho específico para seu desnudamento apropriado.

Nesse meio crítico para a música erudita de maneira geral, a parcela mais minoritária, mais marginalmente atendida é a criação, no que diz respeito às possibilidades para a composição e a circulação da música contemporânea – o que por si só já consiste em um sintoma dos mais agudos para a crise da linguagem, como situação oposta àquela que predomina por toda a história da música, em que a circulação via de regra é da música recém-criada. As relações de trabalho no capitalismo tornam predominante a condição surgida ainda no século XIX, o pré-requisito do tempo livre, do ócio, para a possibilidade da criação, isolamento que sobreproblematiza a já difícil comunicabilidade da música atual, pela profusão das linguagens possíveis, como soluções individualizadas na ausência de linguagem comum. "Tão díspares, opostas, várias, inviáveis quantas. Algo próximo da ideia de uma Babel construída no pátio de uma casa de orates." (ibidem, p.27)

A heterogeneidade nessa profusão linguística invade a produção de cada próprio compositor. Que não pareça estranho que "um mesmo compositor componha obras híbridas como o *Agon*, ou que apresente fases distintas – (em curto lapso e sem pressão exterior) – como, por exemplo, o serialismo integral, incursões pelo Teatro Musical, e até excursões interplanetárias a Sirius" (ibidem). Sem o diálogo com o anteparo funcional externo, produz

de acordo com a especificidade de cada impulso, ideia, momento, e "não por passos de caminhada de uma história da música vivida em conjunto, por homens de língua comum". A falta de função exclui a noção de gênero, último fator que poderia conferir unidade a uma produção, suplantando-a pela de "personalidade artística" (ibidem, p.36). O isolamento do trabalho do compositor leva a uma heterogeneidade de propostas e soluções em sua produção que, antes de se fazer presente na produção de Willy e Pousseur, já marcara profundamente a obra de compositores tão distintos como Schoenberg, Stravinsky, Ives, Ravel, Skalkottas, Eisler, Krenek, Cowell, Santoro, Lutoslawski, Penderecki, Arvo Pärt, Paul Dessau e John Cage, para citar alguns poucos. A apreciação da heterogeneidade na obra desses compositores depende apenas do não-mascaramento de parte de sua produção por não se inserir em determinada profissão de fé, ao contrário do que ocorria na avaliação que os serialistas de meados do século XX faziam de Schoenberg, por exemplo.

Se vemos uma perspectiva para a reflexão sobre a composição musical erudita hoje no legado de Pousseur e Willy, não é pela adoção de suas soluções pessoais (que ademais já são bastante distintas entre suas obras), mas pelo vislumbre de um campo de ação em seu pensamento musical (dentro do qual suas obras são exemplos de soluções particulares) que recupere algo da força da música erudita como linguagem, a partir da crítica multidirecional do estado atual do capitalismo. A partir desse fundamento crítico, o campo de ação do compositor é abordado sob o signo da metalinguagem.

O elo perdido

A distinção entre linguagem-objeto, a linguagem sobre a qual se fala, e metalinguagem, a linguagem com a qual se trata de uma linguagem-objeto, parece ter ganhado força a partir do ensaio *The concept of truth in formalized languages*, de Alfred Tarski (1956 [1935]). Sua migração do campo da lógica formal para o estudo da arte tornou-se cada vez mais frequente na segunda metade do século XX.

Roman Jakobson, em seu ensaio "Linguística e poética", insere a metalinguagem como uma das seis funções principais da linguagem, cada uma ligada à hierarquia de um dos aspectos básicos do processo linguístico

sobre os outros. Segundo sua classificação, a mensagem enviada de um remetente a um destinatário precisa de um código comum aos dois para ser decodificada, de um contexto (ou referente) para ser compreendida em sua especificidade e de um contato (um canal físico) para ser transmitida. Na analogia com a linguagem verbal que orienta a proposta de Jakobson, a comunicação artística seria caracterizada pela dominância da função poética (ênfase sobre a mensagem). Já a função metalinguística (ênfase sobre o código) diria respeito à verificação do código para o esclarecimento da comunicação ou ao aprendizado da linguagem (Jakobson, 1970, p.122-8). Mesmo nesse sentido estrito as ideias de Jakobson já podem oferecer uma analogia para a música do século XX, quando ele associa o distúrbio linguístico da afasia a uma perda de metalinguagem. A negação da relação com o passado, com a linguagem musical histórica como linguagem-objeto, leva o compositor contemporâneo a uma espécie de afasia (no sentido discutido em seu ensaio "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia"). "O recurso à metalinguagem é necessário tanto para a aquisição da linguagem como para seu funcionamento normal. A carência afásica da 'capacidade de denominar' constitui propriamente uma perda de metalinguagem" (ibidem, p.47). A incapacidade de associação e substituição, de estabelecimento dos laços de contiguidade próprios da linguagem, levaria à impossibilidade de operar propriamente com o signo musical como índice.

Para além do escopo do ensaio de Jakobson, os fenômenos linguísticos não se restringem às categorias por ele definidas. No seio da função poética, por exemplo, uma série de procedimentos metalinguísticos pode ser levada a cabo sem relação direta com o que ele chama de função metalinguística. Diversos estudos propuseram aplicações do conceito de metalinguagem à criação artística no século XX, como por exemplo Pignatari (1971), Campos (1972, 1992) e Chalhub (1986, 1999). Para Willy e Pousseur a metalinguagem oferece uma perspectiva concreta de ação, de um trabalho consistente na consciência histórica da linguagem e de suas raízes no passado para um posicionamento frente a uma crise de comunicação. Mas independentemente da efetividade de suas soluções particulares (que norteia este livro), em boa parte dos discursos musicais desde o século XX (a invadir o século XXI) impera a heterogeneidade dos materiais com a referência ao passado. "Paramnésias, paralelismos, paralogismos, paramímias,

parafasias. Citações, memórias, comentários, pastichos, paródias, paráfrases. Modos de vislumbrar realidade mais oportuna, que se pode operar do lado de dentro do texto" (Oliveira, 1998c, p.32). Willy vê a metalinguagem como "certo princípio unificador do conjunto" das diversidades da música contemporânea em sua heterogeneidade.

> Em lugar de língua viva, comum ao grupo, metalinguagens (individualizadas), a comentar, a criticar, a refletir sobre aspecto/s de linguagem-objeto operante na História. A música do século XX remete-nos, quase sempre, a falas de tempos de língua viva.
>
> É porque não há língua comum, e porque os compositores de música erudita, no capitalismo, não suportariam a condenação do silêncio impenitente, que se arrojam às metalinguagens. (ibidem, p.31)

Até nos casos extremos de questionamento dos parâmetros organizadores da linguagem, como na obra aberta, nas operações com o acaso e na improvisação: "a linguagem se debruça sobre si mesma e alcança-se até como processo criativo, quando em tais circunstâncias, o que está em jogo é o próprio modo de jogo" (ibidem). A atitude perante a linguagem na ausência de sua prática comum dá-se inevitavelmente em acentuado distanciamento. Mesmo o trabalho na perspectiva de uma nova linguagem, como na experiência serial, não escapa do signo da metalinguagem. Se o simulacro de linguagem engendrado por Schoenberg foi muito acusado por sua excessiva dependência, anacrônica, de modelos do passado, uma das mais profundas reconsiderações de seu legado e de suas distinções do legado de Webern é justamente a de Pousseur, que reencontra na obra de ambos a ligação com fundamentos da linguagem, como a direcionalidade, a organicidade na estruturação do discurso, sua percepção no tempo, a clara diferenciação dos objetos e sua memorização e variação como organizadores do tempo e da forma musical.

A crise de linguagem faz com que a metalinguagem seja a única ação possível. A ênfase sobre o código no vislumbre de um novo substrato linguístico por Schoenberg já se dava em pura metalinguagem; do mesmo modo, por mais questionadas que tenham sido suas tentativas de conciliação orgânica dos resíduos tonais com a proposta serial (conciliação que muitas vezes resultou de extrema efetividade, como na *Klavierstück* op.33a), elas foram

obra de uma ação consciente na permanência de fundamentos da linguagem tais como ele os estudara nas obras do passado.

> E porque não há língua é que a linguagem-objeto se faz essencial, necessária como signo do real, índice Histórico, resíduos de realidade, palpável, a palpitar através da metalinguagem. Como anseio de realidade. Como sonho em busca de uma realidade que a própria realidade nega, aliena. (ibidem, p.31-2)

Distinguem-se, assim, duas dimensões da noção de metalinguagem para a música contemporânea. O estado da linguagem musical na crise de sua prática social instaura uma situação metalinguística em sentido amplo; um momento histórico marcado por uma "nova relação com o passado" e sua multiplicidade, como colocara Pousseur (Nattiez, 2005, p.39), como fundamento imprescindível de um trabalho que se vê desprovido de sua função social. Mais do que nunca, "não é possível falar sem se referir à totalidade da cultura que o carrega ou que o precede" (ibidem), independentemente da intenção específica ou da consciência crítica do compositor. O distanciamento instaurado entre fala individual e fala coletiva em música erudita descaracteriza a operação linguística tal como ela havia sido definida em relação à prática histórica. A permanência dessa operação, como a reconstrução de um idioma, como o aprendizado e a aquisição de fluência em língua morta (analogia que, ademais, dá conta do longo e árduo processo da formação do compositor hoje), só pode ocorrer como metalinguagem.

Para além dessa premência em larga escala de uma situação metalinguística, inúmeros compositores desde o início do século XX acusam uma ênfase consciente na metalinguagem no processo de criação. Essa convicção metalinguística materializa-se no discurso musical por meio de referências diretas a materiais, fragmentos de obras, gestos, estilemas – apropriação de signos musicais que passam a exercer a função de interíndices. Nesses casos, uma reação frente à crise da linguagem parece provocar o movimento "de dentro para fora" que Willy comenta na distinção entre os três tipos de índices, em *Beethoven, proprietário de um cérebro*. A ausência de uma linguagem comum pende a comunicação musical do protoíndice para o interíndice: para que a informação estrutural recupere dados coletivamente compartilhados (e ultrapasse o jogo estrutural individual, isolado), busca-se o elemento exterior a que o signo pode se reportar no mesmo universo

linguístico (e em sua história), inserindo-o no discurso. A ausência mesmo desta referencialidade, ou seja, a impossibilidade de associação no seio da mesma linguagem musical, levaria à função do extraíndice, à referência a qualquer outro substrato da linguagem musical e (chegando ao último limite) à percepção do som puro, extramusical.[25] A metalinguagem para a música atual pode significar a recuperação da operação linguística na música erudita com a ênfase sobre o interíndice em lugar do protoíndice.

Na mesa-redonda em Darmstadt em 1963, Pousseur vislumbra a utilização do "passado como vocabulário" como ferramenta mais adequada, como superação das dificuldades encontradas na experiência serial anterior. Para Pousseur, ao refletir sobre sua experiência empírica com a metalinguagem em *Composer (avec) des identités culturelles*, a *tabula rasa* da qual partia a música de vanguarda da década de 1950 preocupava-se exclusivamente com problemas "superficiais, materiais e elementares, e de sua organização em uma poética que se qualificaria talvez de virginal ou (mais patologicamente?) de amnésica" (Pousseur, 2009b, p.314). Ele lembra uma conversa desta época com Stockhausen (que juntamente com Berio ele entende como parceiros nessa visão sobre a composição na década de 1960) em que eles vislumbram que sua música, em vez de "propor um novo vocabulário", teria a função de

> *abrir e articular um espaço suficientemente vasto* em que todas as músicas presentes no mundo contemporâneo e na consciência coletiva pudessem encontrar um lugar, se reencontrar, se confrontar, dialogar, se casar, se cruzar e portanto – resistindo a um nivelamento geral e preservando ao contrário suas propriedades distintivas – produzir mesmo uma espécie de super ou metalinguagem englobando-as todas (assim como seus múltiplos cruzamentos) e onde elas pudessem aparecer como subsistemas comunicantes.[26] (ibidem, p.313)

25 Lembramo-nos aqui novamente da associação de Jakobson da afasia com a perda da metalinguagem, ao lado do "balbucio" pré-linguístico de que fala Raymond Court (1971).

26 "ouvrir et articuler un espace suffisamment vaste *pour que toutes les musiques présentes dans le monde contemporain et à la conscience collective puissent y trouver place, s'y rencontrer, s'y confronter, y dialoguer, s'y marier, se métisser et donc – tout en résistant à un nivellement général et préservant au contraire leurs propriétés distinctives – produire tout de même une sorte de super- ou métalangage les englobant toutes (ainsi que leurs multiples croisements) et dont elles puissent apparaître comme des sous-systèmes communicants.*"

Nesse mesmo texto ele detalha sua visão sobre a operação com a metalinguagem (a partir de sua experiência pessoal) dentro das preocupações estruturais de um compositor oriundo da experiência serial (ibidem, p.315-9). Considera em primeiro lugar que a relevância do trabalho metalinguístico se dá a partir do reconhecimento da referência externa – ainda que não ocorra a identificação exata da origem, consideramos (de nossa parte) que ainda assim tal operação pode ser efetiva, pelo reconhecimento do contraste na natureza do material e do reconhecimento de um estilema, de um traço de outro sistema de referência, ainda que não da obra precisa para a qual se aponta. O que Pousseur enfatiza é a riqueza da possibilidade de operar com o grau de recognoscibilidade (*reconaissabilité*) da referência, variando a apresentação do material de forma a jogar com a percepção de seu significado.

Outro aspecto enfatizado por Pousseur – diretamente ligado ao anterior – é a relevância da variação sobre o material externo evocado como uma forma de operar com a semântica musical, ao que ele acrescenta como breve exemplo a incorporação da canção *Frère Jacques* (alterada para o tom menor) na *Primeira sinfonia* de Mahler. Essa noção de operação semântica não é detalhada por Pousseur, mas é exatamente na avaliação da metalinguagem na obra de Mahler que seu significado pode ser melhor vislumbrado, como será comentado adiante.

De qualquer forma, a concepção de um processo de criação em que o compositor não operaria apenas sobre a sintaxe, mas teria algum controle adicional sobre as resultantes semânticas, faz com que ele chegue à afirmação de que a composição metalinguística não se justificaria plenamente e não adquiriria todo seu sentido se não conduzisse a uma "operação discursiva" no sentido mais completo da palavra. Nesse contexto ele enfatiza a necessidade da manutenção da operação sobre a sintaxe, em primeiro plano, seja nas "junções" e "suturas" entre as diferentes citações, seja em sua "costura com o tecido" da obra que as incorpora, e ressalta que o conjunto do discurso deve ser regido por um "sistema subjacente suficientemente forte, claro e lógico", que unifique todos os materiais a partir de suas semelhanças estruturais, de seus denominadores comuns (ibidem).

O comentário de Pousseur contém uma oposição a uma composição metalinguística que não mostrasse a mesma preocupação estrutural e sintática da linguagem musical do passado (ou mesmo da experiência com a generalização da série), confundindo-se com o pastiche ou a colagem pura e simples-

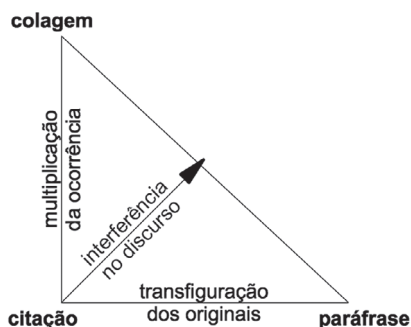
mente. O assentar dos materiais sobre a construção de um eixo sintático, na abordagem da composição como uma operação estrutural orgânica, contrasta com o peso trazido pelo termo colagem. Em música a ideia de colagem parece desviar o peso da organização de um discurso para o choque entre materiais brutos, como um apelo a sua heterogeneidade e não a sua incorporação orgânica em um conjunto – do ponto de vista da estruturação do discurso, soa quase pejorativo. O partido tomado da memória, do diálogo com a tradição e da recuperação de uma comunicabilidade nos termos da linguagem musical em sua história não se confunde, para Pousseur e Willy, com a repetição do passado, com neoclassicismos desavisados ou com pastiches ou colagens que não privilegiassem o sentido estrutural com a mesma profundidade que o serialismo buscava – o que é bastante claro, para além de seus textos, quando se observam suas realizações musicais a partir dessas ideias.

> [...] metalinguagem não deveria confundir-se com linguagem-objeto. Servilismo e falta de imaginação. Distante [...] de trabalhos (preciosos) *à la manière de*, com que Ravel – por exemplo – elabora acuradíssimos exercícios; ou com o humor (a melancolia!) com que Satie satiriza em plena metalinguagem do gosto. (Oliveira, 1998c, p.32)

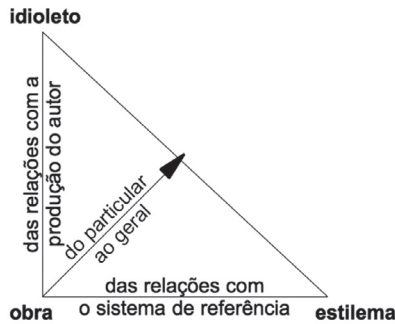
No texto evocado, além da referência a Ravel e Satie, Willy coloca Mahler e Stravinsky como casos marcantes na tomada de consciência desse estado de coisas: "Desde Mahler, a metalinguagem instala-se em lugar da língua. De feição e meneios copiosamente declarados nas diversas 'maneiras' de um Stravinsky, até ao emascaramento provocado pela novidade da alocução Weberniana, a metalinguagem transborda em lugar de língua precisa" (ibidem). Mahler e Stravinsky são de fato marcos, em direções opostas, do fundamento metalinguístico da música do século XX, como será comentado no item seguinte.

Na estruturação de uma sintaxe com a utilização de interíndices, a recognoscibilidade enfatizada por Pousseur é operada segundo o grau de variação e a dimensão (a duração) da referência. No âmbito da integração desses materiais em um novo discurso – e portanto das funções que eles possam vir a exercer – pode-se vislumbrar um esboço de tipologia dos interíndices no que diz respeito a sua combinação na nova sintaxe (e ao seu grau de interferência e participação nesta nova sintaxe), em analogia com a

operação sintagmática. Em primeiro lugar distinguir-se-ia a alusão e a citação (em escala crescente de dimensão), em que se reconhece a integração da referência em um discurso independente das evocações fragmentárias. Em segundo lugar estariam a colagem, o *pot-pourri*, em que o discurso consiste na montagem das referências, não havendo propriamente material musical relevante além das referências externas. Por último, situamos a variação, a transcrição, o arranjo, a paráfrase, as peças *à la manière de*, em que o compositor se apropria de uma obra ou gênero por completo, e a referência externa rege o planejamento formal (e o recorte temporal, em última instância). Essas três categorias gerais são plenas de intersecções e superposições na imaginação sintática e combinatória do compositor, podendo prestar-se apenas como ponto de referência teórico, não possuindo uma aplicação tão direta e precisa em música como teriam em outras linguagens.

Exemplo 1 – Proposta de quadro distintivo das operações metalinguísticas

Uma vez reconhecíveis os objetos de que o compositor se apropriou, a decodificação da operação metalinguística passa por diversos níveis de interpretação, dos significados mais objetivos aos mais subjetivos. Podemos imaginar outra tríade de categorias levando em conta o referente do interíndice – uma tipologia da seleção dos objetos, em analogia à operação linguística com o paradigma. Em primeiro lugar estaria a apropriação de um fragmento de uma obra específica; em seguida a referência genérica a um idioleto de um compositor específico; por último um estilema comum a determinada época ou a um gênero específico, um traço claro de um sistema de referência. Essas três categorias são bastante genéricas (como as anteriores) e se confundem dependendo da especificidade do fragmento (de sua

diferenciação, de sua particularidade em meio ao repertório de materiais do sistema de referência em que se origina) e também de seu conhecimento ou desconhecimento prévio por parte do ouvinte.

Exemplo 2 – Proposta de rede de relações para a decodificação da operação metalinguística, levando-se em conta o referente do interíndice. O vértice superior, referente aos traços particulares do compositor, é mais específico das referências no seio da música erudita

Estendendo as analogias linguísticas, a decodificação da composição metalinguística pode sugerir ainda a ênfase sobre duas figuras de linguagem; em primeiro lugar, as relações metonímicas da parte pelo todo. No caso de uma citação, sua inserção em um discurso musical aponta para as possíveis associações do fragmento citado à frase completa e à obra original completa e, em último caso, à obra do compositor em geral (no caso da música erudita, especialmente) e ao sistema de referência da época e seu universo de significados a ele associados – como parte inseparável de um contexto econômico e político específico, da cultura de uma classe social em um momento histórico determinado, da superestrutura e da vida espiritual (da visão de mundo) de uma época. No caso de referência a um idioleto ou estilema, aponta-se para a associação ao conjunto dos gestos de determinada época, às funções sintáticas (e estruturais em geral) do estilema evocado em seu contexto original, e por fim a gêneros musicais específicos e ao sistema de referência da época, com as mesmas implicações do caso anterior.

Essa pertinência metonímica da composição metalinguística pode ser exemplificada pela peça *Vue sur les jardins interdits* de Pousseur (comentada detalhadamente no Capítulo 2), em que Pousseur utiliza uma canção

a cinco vozes de Samuel Scheidt e evoca diretamente a música luterana no início do século XVII, criando uma estrutura harmônica que se afasta consideravelmente dela mas mantém uma unidade basilar com a citação. Ao mesmo tempo, Pousseur retoma um estilema da época ao acrescentar à citação a evocação de um caráter gestual de dança renascentista (sem a caracterização muito clara de um gênero específico de dança) ausente no coral original, mas pertinente ao mesmo sistema de referência.

Além disso, a operação do compositor sobre a variação dos elementos evocados pode sugerir implicações metafóricas, na substituição por similaridade de significados – quando a manipulação de um objeto o aproxima de outro objeto (de origem distinta), e a inserção de ambos em uma nova sintaxe ressalta o potencial das associações externas para que aponta cada um. Um exemplo dessa sugestão metafórica pode ser visto na peça *Água-tinta: meu pai cantava*, de Willy Corrêa de Oliveira, em que ele aproxima gradualmente, mais por um isolamento de motivos comuns às duas citações do que por variação motívica propriamente dita, a canção popular norte-americana *Nature Boy* e a *Quarta balada* de Chopin (como será comentado mais detalhadamente no Capítulo 3).

Esboço de percurso

A historiografia da música do século XX ainda se ressente de uma narrativa que ultrapassasse o âmbito dos manifestos e dos discursos dos próprios compositores e pudesse calcar-se sobre a percepção do repertório segundo as bases de comunicação da linguagem em sua história e, em última instância, verificasse qual a relação estabelecida com a história em um momento de crise da linguagem. Em um estado metalinguístico generalizado da prática musical, pode-se verificar não obstante se há ou não ênfase consciente (por parte do compositor) na metalinguagem no processo de criação. Uma série de iniciativas no decorrer do século XX empenharam-se na criação de novos "simulacros" de linguagem, na perspectiva da continuidade linear de uma suposta evolução autônoma do material musical e dos procedimentos composicionais. A tão advogada "ruptura" com o passado na era moderna age no nível da eliminação de procedimentos e técnicas particulares e em uma tentativa de manutenção (no âmbito individual) da mesma relação com a linguagem que se operava coletivamente no passado.

Ainda que inseridas na mesma condição metalinguística geral, na mesma ausência de uma prática comum, essas iniciativas contrastam com a referência consciente a materiais do passado, com seu uso deliberado por compositores que operam com uma clara convicção metalinguística. Esse poderia ser um traço distintivo mínimo para nortear uma narrativa sobre a história da música moderna e contemporânea que levasse em conta a situação histórica e social da linguagem, para além de suas consequências diretas no trabalho específico de alguns compositores. Tanto o trabalho que busca sua coerência na sua relação com a linguagem passada quanto aquele que busca a *tabula rasa* ocorrem em pleno distanciamento. Paira sobre ambos a sombra da metalinguagem.

Por um lado, a ênfase sobre o código caracterizaria uma operação metalinguística desde o dodecafonismo até boa parte da música (assim chamada) de vanguarda desde meados do século passado. Mas para além dessa classificação, a relação orgânica e radical com o passado (como raiz da criação no presente) está fortemente presente em toda a música de Schoenberg e mesmo na de Webern. A metalinguagem pode ser vista como a consciência (ainda que isolada, particular) da necessidade da manutenção das relações dialéticas entre convenção e invenção, entre tradição e criação, entre informação e redundância,[27] por exemplo, como os sistemas de referência engendrariam, de formas diversas, em cada momento da história da música. Se a metalinguagem se coloca como a possibilidade da manutenção de uma comunicação musical, de acordo com as definições semióticas que discutimos anteriormente, para que uma obra escapasse definitivamente dessa categoria teria que negar as bases dessas premissas. Encontramos obras no século XX que se situam no limite dessa classificação, seja pela distensão temporal exagerada, seja pela indiferenciação generalizada entre seus materiais ou pela ênfase sobre um discurso em outro campo linguístico (como o teatral, por exemplo) que atrofie a construção do discurso propriamente musical, ou ainda pela tentativa de eliminação das relações mnemônicas, da contiguidade indicial, que ocorreria se fosse levada às últimas consequências a "amnésia" advogada por Boulez. Mais que forma-

27 Lembremos aqui da "lei de Zipf", comentada por exemplo por Décio Pignatari (1971, p.67) como "princípio do menor esforço" ou da menor "media provável de trabalho requerido", e também por Willy em suas aulas, como a busca do "máximo de informação com o mínimo de material" (Ulbanere, 2005, anexos, p.31, 34, 155).

doras de um campo de ação "não metalinguístico", essas obras aparecem não só como casos isolados, mas ainda parecem se definir em relação a essa tradição linguística, afirmando uma negação localizada de suas premissas, o que não deixa de se constituir como metalinguagem. A compreensão de uma proposta de negação da tradição que não almeje a constituição de uma nova base de comunicação, ou seja, que não se situe independentemente, passa necessariamente pelo conhecimento dessa mesma tradição, para que tal proposta se situe em relação a ela.

Casos ainda mais isolados poderiam ser verificados, num levantamento que escapa ao escopo deste livro: por exemplo, se a "amnésia" da qual fala Boulez realmente se coloca em prática com tal veemência em sua própria obra, para além do tom combativo de seus ensaios. Comentando a memória do material e da direcionalidade harmônica que caracterizam a conclusão da primeira seção de sua peça *Sur incises*, por exemplo, ele evita a associação com qualquer fundamento histórico da linguagem, evocando a reação a essa repetição como um "reflexo de Pavlov", ou seja, uma reação independente da consciência linguística (Boulez apud Sommer, 2006).

Um último obstáculo colocar-se-ia, ainda, à construção de uma narrativa histórica que contrastasse a utopia linguística com a crítica metalinguística, a saber, a heterogeneidade e a profusão de tendências distintas na produção de um mesmo compositor (que já comentamos). Não seria possível, por exemplo, reduzir essa distinção a oposições polares como Schoenberg e Stravinsky para a primeira metade do século XX, Boulez e Pousseur para a segunda – a variedade da obra desses compositores e suas implicações particulares extrapola uma interpretação assim simplista, que resultaria superficial.

Restaria de maneira mais objetiva um levantamento, desde meados do século XX, das iniciativas mais claras da operação metalinguística no processo de composição, da incorporação consciente de materiais e procedimentos do passado (das mais variadas formas) como referências distanciadas, inseridas em uma nova sintaxe. Pousseur (2009b, p.313) lembra a obra de Bernd Alois Zimmermann[28] antes dele, a de Frederic Rzewski após, e seus companheiros de viagem na década de 1960, Berio e Stockhausen. Pousseur aponta para aquela que seria na sua opinião uma espécie de tríade formadora da nova composição metalinguística, como sucessora da

28 No mesmo contexto metalinguístico, a obra de Zimmermann (2010), na concepção do compositor, não operava com citações, mas com a unidade de um "tempo esférico".

experiência serial (incorporando suas conquistas): seu *Votre Faust*, que problematiza as discussões da obra aberta e da indeterminação, além da relação com a ópera e o teatro musical; *Sinfonia*, de Berio, que apontaria para uma solução no âmbito de um discurso fechado de longa duração para um grande grupo instrumental; *Hymnen*, de Stockhausen, no campo da música eletroacústica (idem, 1972, p.105). É relevante ainda que Pousseur tenha elencado obras que denotam também uma preocupação extramusical: se *Votre Faust* discute em seu libreto a situação social do compositor, *Sinfonia* contém uma homenagem ao recém-falecido Martin Luther King (que Pousseur também homenagearia em seu *Crosses of Crossed Colors*), e *Hymnen* faz conviverem em uma mesma sintaxe hinos nacionais das mais diversas origens (incluindo a *Internacional*), com todo o potencial simbólico que eles carregam (além de constituírem referências a um repertório externo à música erudita, o que também é significativo para Pousseur).

Ainda em relação à música da segunda metade do século XX, em levantamentos sobre a recuperação de materiais do passado (sob a forma das denominações genéricas de citação e colagem), Alain Galliari (1995) acrescenta a esses os nomes de Luis de Pablo, Giuseppe Sinopoli, Pierre Henry (em *La Dixième Symphonie*), ao lado de propostas mais irreverentes de Georges Aperghis e Mauricio Kagel. J. Peter Burkholder,[29] por sua vez, inclui George Rochberg, as primeiras composições de Arvo Pärt, Peter Maxwell Davies, algumas obras de John Cage, Alfred Schnittke,[30] Michael Tippett, Hans Werner Henze, Dieter Schnebel, Murray Schafer, Peter Schat e Louis Andriessen. Antes de abandonar esse inevitavelmente limitado levantamento, lembramos aqui os nomes de George Crumb, György Kurtág e o apontamento ao conjunto da obra de Luciano Berio, como trabalhos assentados sobre uma relação sólida com o passado, ainda que não recorram diretamente a materiais reconhecíveis em suas obras com a mesma frequência que Willy e Pousseur.[31]

---

29 Em seu verbete "Borrowing", no *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

30 A influência de Pousseur sobre Schnittke no recurso a esse procedimento está registrada em sua correspondência, como aponta Schmelz (2011).

31 Na opinião de David Osmond-Smith (1991, p.54), a "popularidade" do exemplo metalinguístico mais conhecido na obra de Berio (o terceiro movimento da *Sinfonia*) tende a distorcer a relação do compositor com a música do passado, uma vez que se tratava de um experimento mais ou menos isolado na ampliação de seu vocabulário harmônico – o que não deixa de apontar para o estabelecimento de uma relação concreta com diversos procedimentos harmônicos na história da música.

Para Pousseur (1975, p.19), a metalinguagem na obra de Berio mostra uma ênfase na formação de novos objetos, na "sonoridade", em contraste com a busca do próprio Pousseur da unidade estrutural e da operação semântica em uma nova proposta discursiva. Nesse sentido é que a metalinguagem na obra de Berio é permeada de um lirismo melódico (que sugere a relação com a tradição vocal italiana) e de um recurso frequente à música folclórica (e popular em geral) – uma breve comparação entre as propostas desses dois compositores é proposta no Capítulo 2.

A multiplicidade da produção musical na ausência de uma linguagem comum dificulta um levantamento preciso dessas iniciativas. Um tal levantamento genérico perde até muito de seu sentido, limitando-se a uma coleção de experiências individuais – além do fato de que os levantamentos que comentamos dizem respeito apenas a alguns compositores que utilizaram materiais do passado de forma reconhecível, enquanto a gama das operações metalinguísticas se estende além dessa prática específica. Assim, um panorama histórico mais concreto da metalinguagem na música erudita do século XX teria que levar em conta, de maneira ampla, seus prolegômenos: de um lado, as ocorrências metalinguísticas no seio da operação com a linguagem em toda a história da música (em que esse procedimento faz corpo com diversas formas de intertextualidade), e de outro, os sinais que podem ser encontrados, ainda no século XIX, por exemplo, como apontamentos para a situação metalinguística futura.[32]

Um exemplo de sinal dessa ordem pode ser visto, excepcionalmente, em uma obra de Brahms. Compositor que ainda opera diretamente no seio da linguagem tonal, sua defesa da permanência dessa tradição – no contexto em que ele vê a torrente da música de sua época desaguar num pântano (MacDonald, 1993, p.356) – leva-o a casos extremos, que contraditoriamente antecipam uma operação metalinguística direta. O terceiro movimento de sua *Sonata para violoncelo* n.1 op.38 é construído em referência à fuga, em profunda reverência ao modelo de Bach (revelado por Mendelssohn poucas décadas antes). A utilização desse modelo por si só

32 Algumas iniciativas incipientes nesse sentido encontram-se nas contribuições de J. Peter Burkholder para o *Grove Dictionary of Music and Musicians* (nos verbetes "Borrowing", "Collage", "Quotation", "Allusion", "Modelling", "Intertextuality"), nos artigos de Zofia Lissa (1973, 1976) e no trabalho de Françoise Escal (1984), que inclui uma apreciação sobre uma obra de Pousseur.

não situaria essa obra como distinta da operação corrente com a linguagem no século XIX – o que chama a atenção, nesse caso, é a relativa ausência de materiais originais. Quase à maneira de Mahler, Brahms monta uma forma sonata plena de *fugati* com materiais preexistentes – e diga-se, materiais relevantes na fundamentação da tradição por cuja permanência ele advoga. O primeiro tema desse movimento – do qual é derivado ainda o segundo tema – é uma variação bastante próxima sobre o tema de uma fuga de Bach.

Exemplo 3 – Início do *Contrapunctus* XVI ("*inversus* a 3") de *A arte da fuga* de Bach

Exemplo 4 – Início do terceiro movimento da *Sonata para violoncelo e piano* op.38 de Brahms

No desenvolvimento, as variações harmônicas partem de uma apresentação do primeiro tema invertido e em *stretto* – superposto a uma imitação nona menor acima. Submetido a essas transformações, ele passa a soar como uma variação não mais de Bach, mas de Beethoven. Como se Brahms demonstrasse uma identidade profunda no seio da tradição: uma espécie de filiação genética, em sua obra, a uma linhagem que incluísse o último Bach e o jovem Beethoven como fundamentos do tonalismo na música germânica da segunda metade do século XVIII. Ao trabalhar de forma assim direta com essas fontes, Brahms acaba utilizando o sistema tonal apenas como veículo de acomodação dessa justaposição, que ganha a força de um ideograma (no sentido em que discutiremos a música de Mahler, em seguida).

Exemplo 5 – Compassos 91 a 94 do terceiro movimento da mesma *Sonata* de Brahms, aparição da inversão do tema principal em *stretto* (e em oitavas), com imitação nona acima (no início do desenvolvimento, em que esse material ocorrerá ainda sobre outras regiões harmônicas)

Exemplo 6 – Primeiro movimento da *Sonata para piano* op.2 n.3 de Beethoven (compassos 115-20): surgimento de um episódio em meio ao desenvolvimento, em que ocorre o mesmo motivo em oitavas, com imitação à distância de nona

Iluminações

O apontamento futuro que observamos no exemplo de Brahms, se bem que ainda em meio à operação com a linguagem, só viria a ser uma prática generalizada da operação metalinguística direta a partir da obra de Mahler – compositor que se situa no limiar entre o rastro da linguagem tonal e o recurso crítico, distanciado, a essa tradição. Se podemos perceber casos mais próximos desse limiar antes dele, como Liszt,[33] e operações metalinguísticas ainda mais claras e diretas na geração seguinte a ele, como em Charles Ives e Maurice Ravel, o caso de Mahler parece representativo de uma encruzilhada, de um ponto sem retorno.

No que diz respeito à contextualização do conjunto da obra dos compositores sobre os quais se fundamenta este livro, duas experiências extensas (e diametralmente distintas, em certo sentido) com a metalinguagem servem de eixos para a compreensão de suas implicações. No distanciamento crítico assumido por Willy (em geração posterior a Pousseur) com relação à experiência serial e à música de vanguarda das décadas de 1950 e 60 de modo geral, é significativo que seu trabalho sobre a metalinguagem, ainda que influenciado num primeiro momento por Pousseur, seja calcado na reflexão sobre a obra de Mahler – no que ela se liga mais fortemente à reavaliação (e às possibilidades de ressignificação) dos mais variados materiais musicais, de todas as origens. Pousseur, por sua vez, permanece de tal forma ligado à ideia-força serial, da qual ele foi efetivamente um dos maiores fundadores no século XX (e a partir da qual ele advoga uma expansão e uma efetiva generalização de procedimentos, em sentido amplo), que seu trabalho com a metalinguagem se baseia sobre a experiência mais imediatamente próxima, na música de seu tempo, com Stravinsky – compositor cuja trajetória metalinguística abarca, entre os materiais encontrados, também a obra de Webern (como se já fizesse parte do passado), no que ela se

33 A generosidade e o virtuosismo de Liszt (virtuosismo que não se reduzia à sua capacidade pianística mas se estendia ao seu domínio da linguagem como criador) tornam-no um protagonista dos mais fundamentais em uma apreciação histórica da metalinguagem como ela era empreendida ainda na operação com a linguagem comum. Em uma apropriação de matérias-primas que abrange do passado remoto até seus contemporâneos – e os experimentos harmônicos mais inauditos – toma como profissão de fé a atitude que apontamos no exemplo de Brahms (em meio a cuja obra ela surge, de tão inusitada, mais como um sinal indelével de seu tempo).

torna particularmente significativa para Pousseur. Deste modo é possível situar, brevemente, quatro casos-chave ao longo do século XX, em gerações fortemente distintas, passando por Mahler, Stravinsky, Pousseur e Willy – especialmente no que os dois primeiros iluminaram o trabalho de Willy e Pousseur, respectivamente.

Mahler

Os recursos utilizados por Mahler poderiam sugerir em sua obra um simples desdobramento do século XIX, na incompreensão da relação particular que ele estabelece com o passado – relação em que consiste a essência de sua proposta. Boucourechliev (1993, p.88-92), por exemplo, apenas vê uma força de expressão na obra de Mahler enquanto representativa do "crepúsculo e da crise – crise da poética, crise do conhecimento humano", uma última tentativa de afirmação "de uma tonalidade em vias de perder suas forças". De fato, Mahler trabalha com a forte influência do universo harmônico de Wagner e Liszt. E recorre insistentemente ao *Lied* e à grande forma sinfônica, esta última na herança de Bruckner – o mesmo Bruckner cuja iluminação de situar em lugar do desenvolvimento tonal uma operação de "amplificação de massa e volume" (sobre a repetição transposta dos objetos apresentados, eliminando a ênfase sobre a variação motívica) é vista como pobre e "fastidiosa" por Boucourechliev (ibidem).

Mas se há uma força na obra de Mahler como um dos prolegômenos da música de todo o século XX (reconhecida não apenas por compositores como Willy, Pousseur e Berio mas por boa parte dos estudos sobre sua obra), essa força reside na nova relação que ele empreende com a música do passado, com a referência externa ao discurso. Se são muito nítidas as referências à música popular e às marchas militares em suas sinfonias, por exemplo, uma escuta mais atenta começa a desvelar a reflexão histórica que ele empreende na relação do *scherzo* com a música popular na história da música sinfônica. Essa reflexão materializa-se em suas sinfonias na manipulação das referências precisas seja ao minueto do século XVIII, seja à valsa do século XIX, seja ao *Ländler* germânico. Essa perspectiva de escuta abre-se quando se conectam na memória do ouvinte cada um dos materiais que engendram o arcabouço formal (reminiscente do tonalismo, como ferramenta organizadora) com o repertório sinfônico dos séculos XVIII e

XIX. No primeiro movimento da *Quarta sinfonia* todo o universo gestual e harmônico de meados do século XVIII serve de material básico para a composição; mais frequentemente, até, ele opera com citações diretas, reconhecíveis. Dialogam com funções temáticas referências as mais diversas, em um mesmo discurso: o *Adagio* do *Quarteto* op.135 de Beethoven e trechos do *Parsifal* de Wagner, no último movimento da *Terceira sinfonia* (cf. McGrath, 1974); a abertura *Manfred* de Schumann e trechos do *Concerto para piano n.1* de Liszt, no primeiro movimento da *Sexta sinfonia* (conexão que consiste em um dos eixos do *Adagio* para orquestra de Willy, como comentaremos no Capítulo 3); motivos melódicos da *Sinfonia Dante* de Liszt e novamente do *Parsifal* de Wagner, no último movimento da *Primeira sinfonia*. Alguns estudos apontam a permanência da relação da obra de Mahler com citações de Schubert (Whaples, 1984) e Brahms (McGuinness, 1977), além dos levantamentos detalhados de Constantin Floros (2000) e Henri-Louis de La Grange (1984).

Em seus *Cadernos*, em uma avaliação da importância de Mahler para sua própria produção, Willy vê o trabalho com a força dos significados veiculados em cada objeto musical de que ele se apropria: "uns pesados de cargas que trazem da História da Música, e outros pejados de usos do povo, produzidos por eles mesmos. Os materiais musicais não são avaliados segundo conceitos de valores estéticos, são buscados porque repassados de sentidos que o uso sagrou" (Oliveira, 1998a, p.19). Na preservação e no reconhecimento de seus significados originais, abre-se a possibilidade de uma montagem, de uma combinação desses sentidos sagrados pelo uso, no vislumbre de uma operação semântica com a linguagem musical. Mahler aparece como um "agenciador e *bricoleur* destes materiais", que se propõe a "concatená-los com propósitos polissêmicos. [...] a contiguidade entre objetos musicais, na maioria das situações, tão distintos, reclama (a partir dos contextos orientados por Mahler) ressignificações *in extremis*". E vislumbra as consequências de uma montagem que não provoque a relação de contiguidade apenas pela justaposição dos objetos no tempo: "a sobreposição de objetos musicais significativos se mostra como uma espécie de ideograma chinês; e neste ponto preciso, uma curva envolve as relações que se estabelecem através das justaposições e das sobreposições: polifonia de polifonias. Simultaneamente, polifonias semânticas e sintáticas" (ibidem, p.19).

No contexto da redação de seu ensaio "Por uma semiótica musical", publicado em *Beethoven, proprietário de um cérebro* (idem, 1979a), Willy redigira também um breve ensaio sobre Mahler, *Pluralidade de leituras* (idem, 1976). Nesse ensaio fica clara uma proposta de análise de sua obra que leve em conta uma definição mais precisa do que Willy e Pousseur entendem como uma "proposta semântica" na composição metalinguística. Em uma linguagem em que a semântica se assenta sobre a sintaxe, a única maneira de emular uma operação semântica, uma "operação discursiva em seu sentido mais completo" como vislumbra Pousseur, é na combinação metalinguística de materiais que já carreguem consigo uma carga de informação no nível sintático. A composição com o interíndice pode ser caracterizada pela seleção de elementos (em analogia ao eixo paradigmático) que por si só já apontem para uma sintaxe prévia, e por isso impliquem resultantes semânticas (musicais) antes da operação combinatória. A operação com o eixo sintagmático, assim, não apenas engendra as resultantes semânticas pelo assentar dos materiais em uma nova sintaxe: gera novos conteúdos semânticos a partir da combinação de objetos musicais identificáveis, carregados de significado pela força do uso que deles se fez em sua história. Nesse sentido pode-se falar de sua leitura em analogia com a leitura de uma "mensagem verbal".

> Cada obra de Mahler é uma tessitura de SINTAGMA de sintagmas: sintagmas que se redefiniram pelo uso, atingindo o estado paradigmático. Importa, na utilização que faz Mahler destes sintagmas-paradigmas, que são tratados como se fossem motivos ampliados. E analisados como motivos ampliados – sem que se descodifiquem semânticas particularizantes – resulta em algo parecido com uma ampliação de articulações de estruturas de motivos e de frases. (Se insisto nas "ampliações", insisto porque verifico neste particular, uma direção para a compreensibilidade das durações das obras de Mahler). (ibidem)

Willy enfatiza mais uma vez a força das sobreposições das referências como uma espécie de ideograma musical – ideia-força que já tivemos oportunidade de comentar (cf. De Bonis, 2010a, p.75-8) e à qual retornaremos no Capítulo 3, tal sua permanência na obra de Willy. "Esse repertório – um conjunto restrito de signos – se transforma, manipulado por Mahler (por meio de justaposições e sobreposições) em frases e ideogramas prenhes

de renovadas significações. Significações e renovadas significações são as constantes do discurso mahleriano" (Oliveira, 1976). A referência ao ideograma reflete a marca da influência dos poetas concretos, que recuperam os estudos de Ernst Fenollosa – por meio de Ezra Pound – sobre a possibilidade de utilizar a influência da escrita chinesa na criação poética nas línguas ocidentais.[34] A associação dessa proposta à manipulação das citações e referências externas na música de Mahler aponta para a constituição de um novo signo, uma espécie de "índice ao quadrado": um objeto que encerra em sua textura interna, simultaneamente, dois ou mais objetos reconhecíveis com implicações semânticas próprias. Sua fusão em um novo objeto engendraria uma terceira resultante semântica, na conjunção unitária de dois interíndices – "componentes de um mesmo complexo em que as contradições se resolvem em uma NOVA SINTAXE que só os criadores do futuro viriam conscientemente estabelecer as regras do jogo: metalinguagem e linguagem-objeto" (ibidem).

É de Willy ainda a sugestão de uma distinção fundamental entre Mahler e Stravinsky como dois pilares da composição metalinguística no século XX: se na obra de Mahler a ênfase é no trabalho com o significado, Stravinsky se dedicaria a uma operação no plano do significante.[35] Mahler conserva muito dos significados originais no perfil dos materiais de que se apropria e joga com novas resultantes semânticas na operação desses materiais em uma nova sintaxe. Stravinsky, muito mais distante que Mahler das referências do passado, não efetua de fato uma reaproximação, mas uma recuperação do material, uma recirculação dos estilemas. Dilui, em seu tratamento, os significados implicados por eles – aproxima-se da paródia de uma forma rara de se encontrar em Mahler. Mesmo os materiais mais banais e musicalmente pobres ganham em Mahler um significado renovado, são frequentemente imbuídos de uma dimensão trágica acentuada, longe da referência irreverente. Stravinsky enfatiza o reconhecimento desses materiais como significantes de outros sistemas de referência, atrofiados em suas implicações semânticas originais pela interferência do compositor, por distorções localizadas, em uma sintaxe que mantém os contornos de

34 Vejam-se os trabalhos *Ideograma*, organizado por Haroldo de Campos (1977) e "Poema, ideograma" de Augusto de Campos (Campos, A. et al., 1991, p.181-6).

35 Vejam-se os registros de suas aulas em Ulbanere (2005, anexos, p.76-9 e 214-9).

suas fontes. Essa distinção entre a metalinguagem na obra de Mahler e Stravinsky pode ser associada ainda à distinção que sugerimos anteriormente entre as tendências metafórica e metonímica, respectivamente.

Stravinsky

O terreno virgem proposto pela música de Stravinsky, em que se opera com a referência concreta e reconhecível aos sistemas musicais do passado (esvaziando-a de sua semântica particular), foi determinante para a trajetória de Pousseur – uma metalinguagem em que a operação sobre os estilemas revela o quanto eles rescendem ao sistema de referência em que surgiram. Já comentamos a ênfase combativa com que Pousseur (2009b, p.93) enfrenta a visão de Boulez sobre a obra de Stravinsky em seu ensaio *Stravinsky selon Webern selon Stravinsky* (de 1971), em que ele analisa a harmonia e a estruturação das alturas no *ballet Agon*, "obra-dobradiça na qual Stravinsky toma e dá a medida, tanto de seu passado quanto de seu futuro"– ensaio extenso, de uma análise detalhada, que cabe resumir aqui em seus aspectos mais reveladores.

Pousseur mostra a identidade profunda existente entre os materiais intervalares do *Agon* e das últimas obras de Webern (como por exemplo entre o *Pas-de-deux* da peça de Stravinsky e a série das *Variações para orquestra* op.30 de Webern), assim como a utilização sistemática pelos dois compositores dos *acordes perfeitos maiores-menores* como "caracterizadores e diferenciadores harmônicos", articuladores de discursos "em maior escala" (ibidem, p.98). Esses acordes, imbricados em diferentes transposições, formam no decorrer do *Agon* unidades que remetem a outras sistematizações harmônicas, como por exemplo o "modo II" de Messiaen e a escala que Pousseur chama de "modo de Liszt" (frequente na *Sinfonia Fausto* daquele compositor), estranhando sua ausência entre os "modos de transposição limitada" elencados por Messiaen (cf. Messiaen, 1944 apud ibidem, p.106). Na fanfarra final dos *Four duos*, Pousseur observa que os mesmos acordes antes utilizados em referência ao universo serial e weberniano ressurgem com a função de distribuir a força das polaridades "clássicas" criando espaços harmonicamente direcionais mas sem uma única direção referencial, mantendo a harmonia em "estado de vigília extrema constante", procedimento harmônico que, de resto, Pousseur já observara na obra de Webern em textos

anteriores.[36] Pousseur (2009b, p.119-20) vê no *Agon* uma extensa arquitetura na unidade dos agregados verticais, "arcobotantes" a sustentar a expansão e a irradiação de uma "verdadeira *árvore* sonora".

Tratando em seguida do início do balé (pela primeira vez, já que Pousseur optara por iniciar seu ensaio pelos trechos do Agon que dialogam diretamente com a influência de Webern), Pousseur vê ao mesmo tempo, no *Double pas-de-quatre*, tanto a formação de uma "polifonia polimodal quanto o surgimento de uma figura nas flautas que, se a princípio tem sua origem em fragmentos do ciclo de quintas e de acordes maiores-menores, mostra em última análise uma relação com a figura weberniana inicial". Manipulada pelo procedimento dos "ciclos" que Pousseur havia exposto no ensaio *L'Apothéose de Rameau*, essa figura seria um dos polos da passagem "de um universo cromático a um diatônico" (ibidem, p.128).

Essa variedade de materiais e estilemas de que Stravinsky se apropria ultrapassam a pertinência puramente harmônica: Pousseur aponta para uma "dialética muito ramificada" entre a harmonia e os "modos de articulação (compreendendo elementos rítmicos, melódicos, temáticos etc., e compondo toda uma escala de graus de 'paródia' estilística, graus que interferem por sua vez na escala histórica dos estilos aos quais se referem)" (ibidem, p.132). Pousseur demonstra nesse ensaio sua proposta na mesa-redonda de 1963, em Darmstadt, de que Stravinsky (no *Agon*) comporia serialmente com momentos da história: considera que ele "acrescenta ao sistema 'genético' weberniano novos e importantíssimos eixos de variação, com os quais toda sua experiência anterior, e particularmente sua exploração (crítica, inventiva) de múltiplas músicas preexistentes haviam-no familiarizado" (ibidem, p.129). Ele incorpora na imagem prospectiva que tece de Stravinsky toda sua obra conhecida como "neoclássica" como etapa formadora para a grande síntese que ele opera e demonstra no *Agon* – a unidade estrutural possibilitada pela experiência serial seria o passo final, a organização do discurso metalinguístico em um nível superior. O planejamento estrutural completo do *Agon* constitui para Pousseur uma

> forma serial do mais alto nível, como uma *generalização* particularmente eficaz do princípio distributivo articulando os níveis mais baixos. [...] Isso talvez se

36 Como "Le chromatisme organique d'Anton Webern" (Pousseur, 2004, p.15-28) e "De Schoenberg à Webern: une mutation" (ibidem, p.29-60).

> exprima o mais evidentemente por uma variação de *cores estilísticas*, da qual se vê bem que ela está bem longe de uma simples *colagem*, já que repousa sobre um metabolismo extraordinariamente ativo, sobre a circulação onipresente de elementos moleculares comuns a todas as organizações especializadas e suscetível, para produzi-las, de combinar-se de múltiplas maneiras (o que os tornará evidentemente capazes de comunicar e cooperar em um nível mais alto).[37] (ibidem, p.136)

Essa citação mais extensa mostra como Pousseur defende no *Agon* a sua própria obra, pelo quanto ele a vê representada, premonitoriamente, na obra de Stravinsky – de forma bastante análoga ao comentário de Willy sobre Mahler, aliás. Cabe notar ainda que o vislumbre de Pousseur de que as múltiplas maneiras de combinar os "elementos moleculares comuns" com as "organizações especializadas" (ou seja, traços linguísticos pertinentes a sistemas de referência do passado) os tornarão aptos a "comunicar e cooperar em um nível mais alto" corresponde de maneira bastante similar ao "sintagma de sintagmas" e seu potencial de operações semânticas que Willy vê em Mahler. A diferença mais acentuada entre essas duas abordagens é que Willy enfatiza em Mahler a força dos significados particulares de cada material em referências gestuais mais precisas, enquanto Pousseur ressalta em Stravinsky a possibilidade de uma nova sistematização do discurso a partir da montagem das referências a sistemas e gêneros do passado (e não a obras, fragmentos e gestos particulares extraídos do repertório). De um lado o peso da memória da história das obras, do outro a evocação do significado histórico dos estilemas.

É relevante que para Pousseur a referência fundamental para a metalinguagem seja Stravinsky, como um compositor que lida com as referências ao passado em distanciamento acentuado, na perspectiva do estabelecimento de uma nova linguagem, e até como um compositor que chega em um último momento à experiência serial. A herança serial e o legado de Webern,

37 "*forme* sérielle *au plus haut niveau, comme une* généralisation *particulièrement efficace du principe distributif articulant les niveaux les plus bas. [...] Cela s'exprime peut-être le plus évidemment par une variation de* couleurs stylistiques*, dont on voit bien qu'elle est très loin d'un simple* collage*, puisqu'elle repose sur un métabolisme extraordinairement actif, sua la circulation omniprésente d'éléments moléculaires communs à toutes les organisations spécialisées et susceptible, pour produire celles-ci, de se combiner de multiples façons (de que les rendra évidemment capables de communiquer et coopérer à plus haut niveau).*"

imperativos para Pousseur (e para boa parte de sua geração), aproximam--no por toda sua trajetória de um ideal linguístico futuro, do vislumbre da possibilidade de uma nova sistematização comum da linguagem. Pousseur encontra em Stravinsky um elo para um esboço (muito particular) de interpretação da música do século XX segundo o materialismo histórico, como se uma avaliação adequada de algumas peças-chave da produção musical de seu tempo mostrasse uma evolução linear, um acúmulo de transformações quantitativas (do atonalismo livre à Escola de Viena, a Webern, e a Stravinsky) que possibilitariam uma mudança qualitativa de relevo, com a metalinguagem, a partir da década de 1960.

Ao mesmo tempo, a fundamentação do trabalho de Willy sobre Mahler mostra a valorização de uma obra que expõe a força de significação (e ressignificação) do passado em uma nova sintaxe, mas cuja ênfase não é sobre o engendrar de um novo sistema e sim sobre a semântica dos materiais. A obra de Willy é uma mostra da efetividade da proposta de Mahler para além de seu contexto original, como uma forma de substituir a utopia de uma nova sistematização da linguagem por um ideal de comunicabilidade em experiências particulares. Se ainda há nessa proposta uma forte permanência do pensamento serial como ferramenta (e nesse sentido a obra de Mahler coloca-se paralelamente como mais um recurso), não há nela um ideal de linearidade na expansão ou na continuidade da experiência serial, mas antes uma busca de soluções para a criação a partir de uma avaliação do estado crítico da linguagem.[38]

Os diálogos propostos com a obra de Stravinsky, por Pousseur, e com a obra de Mahler, por Willy, serviram de ponto de partida para duas trajetórias criativas paralelas, independentes, ambas sob o signo da metalinguagem – tendência para a qual a influência de Pousseur sobre Willy foi determinante. É na abordagem panorâmica dessas duas trajetórias, com a escolha de algumas obras-chave para análises mais detalhadas, que se de-

38 Observe-se que, se fundamentamos a reflexão sobre a premência da metalinguagem em um momento de crise da linguagem e da prática comum nos textos tardios de Willy Corrêa de Oliveira, já em uma entrevista de 1978 ele afirmava que vivemos num "momento metalinguístico, por causa da falta de uma linguagem objeto que só virá com a transformação do homem" (referindo-se à possibilidade de uma nova época histórica, menos iníqua, engendrar uma nova situação linguística comum e universalizante, que permitisse a operação direta no nível da linguagem-objeto). Nesse sentido ele vislumbrava a composição de seu tempo como fruto de "uma consciência da linguagem mais do que a criação de uma linguagem" (Oliveira, 1978a).

senvolve este livro, dedicando-se separadamente a Pousseur (no Capítulo 2) e Willy (no Capítulo 3).

Em momento de crise de linguagem, de sua prática social, e também das soluções associadas à música de vanguarda de meados do século XX (e de um questionamento cada vez mais generalizado de suas premissas básicas), a produção de Willy e Pousseur oferece dois exemplos dos mais profundos, abrangentes, modelares e prospectivos para a criação musical. Em meio à riqueza e à diversidade de suas trajetórias, vemos uma abertura de horizontes no processo de criação, no que diz respeito à profundidade de significados implicada nas operações discursivas e à infinita variedade de materiais que passam a ser incorporados organicamente na construção estrutural. O amplo alcance de suas reflexões, ao lado da análise de suas obras, fornece preciosas ferramentas (ao lado de diversos exemplos de suas aplicações possíveis) com as quais as ideias-força de sua produção se mostram úteis para além de suas soluções particulares. Na permanência engravescente de tempos sombrios, de um terreno infértil e hostil para a vida social e para uma comunicação musical efetiva, essas ideias-força não são apenas um exemplo de profundo comprometimento entre a reflexão e o empirismo, entre teoria e criação artística; são um verdadeiro guia para a ação, um farol na busca de um caminho que recuse o niilismo, que supere a sua redução a um solipsismo.

Apêndice ideogrâmico

À guisa de conclusão desta reflexão primeira, propomos a justaposição de três fragmentos, para que dialoguem entre si e para que com eles dialoguemos.

> "[...] somente a aceitação e a resistência dessa solidão extrema, desse aparente solipsismo, poderiam quebrar o círculo infernal em que se debatia, fratricida, a música moderna", diria Pousseur (2004, p.265) na sua avaliação do legado de Webern.[39]

39 *"[...] seules l'acceptation et l'endurance de cette solitude extrême, de cet apparent solipsisme, pouvaient briser le cercle infernal où se débattait, fratricide, la musique moderne"*. Necessidade de isolamento em um primeiro momento, no engendrar de soluções práticas, estruturais; Pousseur passaria boa parte das décadas seguintes combatendo a tendência do legado de Webern de restringir-se a uma generalização do solipsismo.

Só quando o homem se reorganizar socialmente, de modo a sublimar o ego até à abrangência dos outros, vivendo, pois, uma nova dimensão ideológica, só então uma arte NOVA será possível. [...] Até que uma sociedade nova, SOLIDÁRIA, possibilite o surgimento de uma arte nova, socialmente necessária, a partir do aprofundamento espiritual que a energia transformadora (coletiva) propicie; até lá, aqueles que não tenham percebido isto, estão desde já, condenados aos desregramentos do solipsismo mais cruel. (Oliveira, 1998c, p.46)

Solipsismo (*solipso* + *-ismo*) *s. m.* Vida ou hábitos de solipso ou de indivíduo solitário.

Solipso (latim *solus*, *-a*, *-um*, sozinho + latim *ipse*, *-a*, *-um*, o próprio) *adj. s. m.* 1. Que ou quem vive só para si. = egoísta. 2. Que ou quem gosta de viver sozinho. = celibatário, solteirão. 3. Que ou quem é dado a prazeres solitários. 4. Que ou quem se masturba. = masturbador, onanista. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa)

2
Primeiro esboço de retrato

Apontamentos para uma trajetória de Henri Pousseur

A partir do catálogo de obras de Henri Pousseur, organizado pelo próprio compositor,[1] percebem-se linhas divisórias mais ou menos nítidas retratando os momentos em que as suas preocupações criativas sofrem transformações significativas. Um conjunto de obras formado por *Sonatine* para piano (1949) e pelas peças para coro misto *Sept versets des Psaumes de la Pénitence* e *Missa Brevis* (ambas de 1950) é o que se preservou da primeira produção de Pousseur.

Segundo seu próprio relato, após um breve contato com René Leibowitz, o encontro com Pierre Boulez foi determinante para a tomada de conhecimento da música de Webern e da importância da experiência serial, o que se reflete imediatamente em suas obras seguintes: *Trois chants sacrées* para soprano e trio de cordas (1951), primeira peça escrita nesse momento, denuncia essa forte influência. Pousseur declarar-se-ia "convertido" nesse momento à herança weberniana, tal a "irradiação" e o entusiasmo de Boulez, ao lado da "clareza de seu julgamento teórico (e a possibilidade de uma nova riqueza musical que revelava sua obra)" (Pousseur apud Faure, 1962, p.113).

Nascido na pequena Malmedy, no extremo oeste da Bélgica – região de rica confluência cultural na fronteira com a Alemanha, da qual os desas-

1 Disponível em: http://www.henripousseur.net. Veja-se ainda o Anexo B.

tres da guerra fizeram palco de massacres e longas disputas territoriais –, Pousseur não parece ter buscado seus caminhos musicais fora de sua terra natal antes de seu encontro com Boulez, na França. De fato, no decorrer de seus estudos ele já tomara contato com músicos interessados na música de vanguarda e com parte do repertório da música moderna.

Talvez o primeiro e mais intenso difusor da música moderna e do dodecafonismo na Bélgica na primeira metade do século XX tenha sido André Souris (1899-1970), que entre suas múltiplas atividades no país foi compositor, escritor, regente, musicólogo e pedagogo (professor de harmonia no Conservatório de Bruxelas). Participante ativo no movimento surrealista na década de 1920, manteve contato estreito com Leibowitz e Boulez. Um parceiro quinze anos mais novo que Souris na difusão desse repertório na Bélgica foi o compositor e organista Pierre Froidebise (1914-62), que aparentemente tomou contato com o dodecafonismo por meio de Souris e aprofundou sua relação com esse repertório pelos livros de Leibowitz e de seus encontros com o próprio Leibowitz, com Messiaen e com Boulez.

Pousseur estudava órgão no Conservatório de Liége quando se aproxima da geração de compositores belgas de seis a sete anos mais velhos que ele, alunos de Pierre Froidebise, como Edouard Senny e Célestin Deliège, e lembra-se de já em 1950 ter sido fortemente impressionado pela escuta da *Segunda cantata* de Webern em um concerto.

A partir desses primeiros contatos incipientes com a música dodecafônica e os livros de Leibowitz, o encontro com Boulez mostrou-se de uma influência muito mais definitiva para Pousseur de que o ambiente belga que o apontara nessa direção. Esse primeiro encontro ocorreu em Royaumont, em 1951, no centro cultural da abadia que promovia festivais anuais com debates e concertos relacionados ao tema em pauta. Em 1951, Boris de Schloezer convida André Souris e Pierre Boulez para ministrar palestras e Pierre Froidebise para se apresentar ao órgão. Pousseur acompanha seus colegas mais velhos a Royaumont e tem a oportunidade de travar um contato direto e mais sólido com as pesquisas do próprio Boulez, que o atraem mais de que seu ambiente belga de origem (Wangermée, 1995, p.300-27). Não obstante, a defesa acerba de Pousseur da pesquisa e da transformação do ambiente musical em seu país o mantém em estreita interlocução com Souris e Deliège, como demonstra sua correspondência.

Em carta de 27 novembro de 1951[2] – e portanto pouco posterior ao primeiro contato entre Boulez e Pousseur, e imediatamente posterior ao envio da partitura da *Segunda cantata* de Webern a Pousseur por Boulez – Pousseur refere-se a Boulez como um "farol em nosso caos": aquele que melhor compreendeu "onde a música chegou e o que há a fazer". Esse ponto da carta está acompanhado de um desenho de Pousseur, que se autorretrata navegando confiante a guiar-se pela luz de um hierático e caricato farol-Boulez, passando ao largo de um livro de Leibowitz, um Stravinsky nadando e um largo Milhaud boiando. O peso do encontro marcante com Boulez na obra de Pousseur e seu depoimento nessa carta são um contraponto revelador para seus debates na década seguinte, que acabariam levando ao seu afastamento: a intensidade das provocações e de suas diferenças decorre, de um lado, do grau de intimidade que eles haviam adquirido por mais de dez anos (por mais que as cartas mostrem sempre uma formalidade muito mais acentuada de que na correspondência entre Pousseur e Berio, por exemplo) e, de outro, do respeito que Pousseur tinha por Boulez como uma espécie de guia para sua geração naquele primeiro momento. Quando as premissas da experiência serial começam a ser questionadas pelos seus próprios praticantes, é de Boulez que Pousseur cobra de maneira mais aguda uma sintonia na reflexão teórica, uma parceria mais estreita na definição dos novos caminhos, pela solidez de seu posicionamento naquele momento primeiro. Mesmo que as provocações mútuas e as diferenças cada vez mais acentuadas entre suas realizações musicais propriamente ditas tenham levado ao seu afastamento no início da década de 1970 (que seria apenas um pouco atenuado com o passar do tempo, com poucas trocas de correspondência e raros encontros presenciais mais de vinte anos depois), após o falecimento de Pousseur em 2009 (pouco antes de completar seus 80 anos) Boulez (2009) publicou uma nota reconhecendo a importância de sua proximidade inicial:

> Companheiro na pesquisa, na descoberta, na solidariedade, um companheiro de longa data, testemunha primordial, criador de obras que revelaram novos caminhos, esse foi Henri Pousseur. Um dos primeiros colegas com

---

2 Conservada na Fundação Paul Sacher (PSS-SHP).

> quem realmente me senti em sintonia – na época eles eram muito raros em um ambiente geralmente hostil, mais do que indiferente. [...] ele era provavelmente o mais obstinadamente utopista de todo o grupo – [reunido] episodicamente em Darmstadt.[3]

Chama a atenção nessa nota, ainda, a declaração bastante rara (por parte de Boulez) do sentimento de grupo em torno dos compositores reunidos em Darmstadt, no espírito de várias declarações de Pousseur em seus textos. Ao final dessa nota Boulez mostra a intenção de deixar de lado definitivamente (ainda que tarde) as diferenças que o afastaram de Pousseur pelas últimas décadas de suas vidas, assentadas (como comentamos no Capítulo 1) na discordância quanto à relação a ser estabelecida com o passado e a história da linguagem na música de nosso tempo:

> Quero prestar homenagem à honestidade e ao rigor do itinerário que o levou para longe dos caminhos conhecidos, sem contudo olhar nostalgicamente para trás para uma glorificada era de ouro. Não! Ele pertencia absolutamente ao seu tempo, marcando-o com sua originalidade e com a profundidade de sua visão.[4] (ibidem)

Os frutos dessa sintonia são vistos nas grandes diferenças entre as peças compostas por Pousseur após os primeiros contatos com Boulez. As transformações constantes nos rumos de suas obras denotam a profundidade de suas experiências. *Prospection* (1952-3) para três pianos (a uma distância de um sexto de tom entre si) é a primeira peça rigorosa de Pousseur no espírito do serialismo integral e do pontilhismo, inclusive transcendendo desde o ponto de partida a referência ao material de base cromático, com estruturas seriais a partir da divisão da oitava em 36 alturas distintas. Mostra já uma

---

3 *"Companion in research, in discovery, in solidarity, a longstanding companion, a prime testimony and creator of works that revealed new paths, such was Henri Pousseur. He was one of the first colleagues with whom I really felt in syntony – at the same time these were rather rare in an environment that was generally hostile, more than indifferent. [...] he was probably the most obstinately Utopianist of the whole bunch – episodically in Darmstadt."*

4 *"I wish to pay homage to the honesty and rigour of the itinerary that took him far from the beaten track, without however looking back nostalgically to a glorified golden age. No! He belonged absolutely to this age, marking it both with his originality and his depth of vision."*

independência completa não apenas da relação mais direta com Webern como também da obra de Boulez, ao mesmo tempo que mostra uma forte consciência (weberniana) da necessidade da condensação temporal para sua efetividade e clareza, tal o estilhaçamento das informações que até então organizavam a percepção do discurso musical.

As peças seguintes, *Symphonies à quinze solistes* (1954) e *Quintette à la memoire d'Anton Webern* (1955), fazem parte daquele que é talvez o momento de maior identidade entre aquela geração de compositores, com a utilização da "técnica de grupos", ao lado de obras como *Le marteau sans maître* (1953-5) de Boulez, *Gruppen* (1955-7) de Stockhausen, *Serenata* (1957) de Berio. Pousseur (1972, p.103) coloca que, em oposição aos "pontos" característicos da escrita serial imediatamente anterior, os "grupos" permitiriam que se delimitassem mais claramente os "formantes" da obra, a partir da recuperação de "possibilidades momentaneamente excluídas do vocabulário musical, como os ritmos relativamente regulares, as sobreposições harmônicas bem definidas". Nos textos *Pour une periodicité généralisée* e *L'Apothéose de Rameau* os comentários de Pousseur sobre a "técnica de grupos" sempre remetem a uma necessidade de organização do discurso no tempo que se perdia nas primeiras experiências com o serialismo integral. Um pontilhismo governado pela não-repetição gera uma variação constante que no decorrer de pouco tempo já se torna demasiadamente homogênea. O "congelamento" de alguns parâmetros (entendidos então como "grupos", caracterizados em contraste com o isolamento dos "pontos" no pontilhismo serial) seria gerador de diferença, permitindo a identificação de informações recorrentes. Em meio ao planejamento nivelador do serialismo integral, a identificação dessa diferença permite a organização de um discurso direcional mais coerente e até de maior duração, por permitir a operação com a memória, com variações, contrastes, repetições (ou, como diria Pousseur, com sua periodicidade).

Nesse momento de forte identidade entre esses compositores observamos as primeiras obras eletrônicas mais maduras e articuladas (atividade à qual Pousseur se dedicará por toda a vida), como as composições *Séismogrammes* (1954) e *Scambi* (1957), obras eletrônicas de Pousseur, que escreve ainda em 1958 *Rimes pour différentes sources sonores*, obra mista para orquestra e fita magnética – na mesma época em que Stockhausen compõe *Studie I* e *II* (1953-4) e *Gesang der Jünglinge* (1955-6), e que Berio trabalha

sobre *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) e sobre *Tempi concertati* (1958).[5] Em 1958 Pousseur funda (e passa a dirigir) o estúdio de música eletrônica Apelac em Bruxelas, que a partir de 1970 passa a integrar o Centre de Recherches et de formation Musicales de Wallonie (em Liège). Após seu falecimento em 2009, o instituto foi renomeado Centre Henri Pousseur – Musique électronique/Musique mixte.

Nesse mesmo momento Pousseur já inicia a expansão do universo serial e da técnica de grupos (em peças como *Exercices* para piano, de 1956, e *Madrigal I* para clarinete, de 1958) para abarcar também as relações intervalares evitadas pelo serialismo por suas fortes relações com a música do passado. Esse procedimento já se mostra como um embrião das redes harmônicas (*reseaux*) que Pousseur elaborará como uma expansão em grande escala dos princípios seriais. Já em 1963 ele aponta que, a partir da técnica de grupos, "apostaria de bom grado que a próxima evolução irá numa direção tal que todos os tipos de expressão musical conhecidos até o presente se tornarão novamente utilizáveis" (Pousseur, 1972, p.103). Essa expansão, por fim, conduzirá à operação metalinguística com os próprios materiais históricos, que são recolocados no processo da composição como se pela atração provocada pela recuperação de seus intervalos formadores.

Nesse estágio ainda embrionário da expansão de materiais a serem tratados de forma serial tal como vislumbrada por Pousseur, esses quatro compositores compartilham ainda suas primeiras experiências com obras abertas, todos com uma clara intenção (ao menos a princípio) de opor-se à *chance music* de John Cage. Nesse primeiro momento, para eles, não se tratava de operar com a aleatoriedade ou o acaso pura e simplesmente, mas de controlar uma operação deliberada com a indeterminação no discurso musical. O serialismo até então operara com os mais altos graus de determinação no processo de composição, buscando ao último limite as correspondências entre o planejamento estrutural e o discurso em sua versão final. As primeiras obras abertas de Pousseur e Boulez recuperam, por um lado, a indeterminação historicamente presente na relação compositor-intérprete (recolocando de forma potencializada a participação do intérprete na

5 A "gênese intertextual" de *Tempi concertati*, em estreito diálogo com Pousseur (e com sua peça *Scambi*), foi detalhadamente estudada (a partir da correspondência dos compositores) por Angela Carone (2010).

realização do produto final). Por outro lado, situam ainda o planejamento estrutural novamente como um momento potencial na geração do discurso, e não como um fim em si, como certa voga analítica pôde fazer crer. Com a obra aberta, a cada realização da peça, uma nova obra possível é gerada a partir da mesma estrutura de base, desmistificando em certa medida o controle sobre todos os parâmetros da composição advogado anteriormente. Além de *Scambi*, obra eletrônica aberta, Pousseur escreve nesse contexto *Mobile* para dois pianos (1957-8), *Répons* (móbile para sete músicos, 1960) e *Caractères* para piano (1961).

A abertura das resultantes possíveis de uma estrutura de base, ao lado de improvisações controladas, parece ter significado para Pousseur uma confirmação da necessidade de uma ampliação dos horizontes semânticos de suas pesquisas musicais, ao lado de uma expansão dos materiais a serem utilizados no processo da composição. Afinal, tanto a partir das experiências mais determinadas, como as derivações do pensamento serial (da técnica de grupos à utilização de intervalos antes evitados), quanto das mais indeterminadas, com as obras abertas (em que a improvisação controlada pode fazer surgir os mais variados procedimentos e materiais, inclusive aqueles evitados na música serial até então), toda a experiência recente conduzia a um questionamento da *tabula rasa* da música do passado empreendida em nome de certa herança de Webern, tal como eles a praticavam (veja-se o Capítulo 1). Pousseur, na época, discute em profundidade essa questão em textos como *La question de l'ordre dans la musique nouvelle* (de 1963), *Pour une periodicité genéralisée*, *La série et les dés* (ambos de 1965) e *L'apothéose de Rameau* (de 1968), este último dedicado a Pierre Boulez, que se opõe abertamente à expansão do serialismo e à recuperação da noção de harmonia tal como Pousseur as advoga.

Em uma carta de Pousseur a Célestin Deliège de 21 de abril de 1955[6], escrita ainda na época das experiências com o serialismo integral, ele enfatiza o quanto uma renovação técnica e uma renovação poética não poderiam ocorrer uma sem a outra, em estreitíssima interdependência dialética. No decorrer das buscas dos compositores seriais, Pousseur sente uma necessidade de renovação não apenas nos aspectos técnicos que comentamos até

6 Conservada na Coleção Henri Pousseur da Fundação Paul Sacher, na Basileia (PSS-SHP – *Korrespondenz*).

agora, mas talvez de maneira ainda mais forte nos aspectos "poéticos", por assim dizer. Ao final do ensaio *Pour une periodicité genéralisée* ele coloca que a experiência serial engendrou tal domínio de novos materiais musicais que já se torna possível "descongelar" a capacidade de confrontá-lo com as "quase indispensáveis energias da harmonia propriamente dita, ou ainda com as de uma métrica de certo modo igualmente 'harmônica'", mais abundante em fenômenos simples de periodicidade. Superando o "anátema das exclusões atonais e seriais", esse procedimento resultaria numa "eficácia estrutural e expressiva consideravelmente engrandecida". Ele enxerga nessa abertura de horizontes na composição musical uma "multiplicação de pontos de vista de comparação" que traria consigo "um *enriquecimento semântico* importante, na medida em que a tomada em consideração dos parâmetros históricos e geográficos, literários e pictóricos, e de muitos outros ainda, alargará ao extremo o campo das significações desvendadas pela música". A importância desse enriquecimento, para Pousseur, reside sobretudo "em vista de certa *secura expressiva* muito frequentemente glorificada no decurso de um passado recente" (idem, 1970, p.289, grifo nosso).

Num espírito profundamente ligado à experiência serial e à sensação de um movimento nascido da identidade entre compositores de uma mesma geração, Pousseur enxerga nessa renovação poética e técnica a necessidade da elaboração de um novo sistema universalizante: abrangente o suficiente para dar conta das resultantes semânticas que ele almeja (e para ao mesmo tempo superar as deficiências da relativa estreiteza do serialismo integral e da *tabula rasa* da história da música que ele engendra) e ao mesmo tempo capaz de tornar-se (por essa mesma abrangência) o motor de uma nova linguagem comum, em uma correspondência utópica entre ideais sociais e estéticos que transcende a solução de problemas composicionais particulares.

Pousseur vê uma simetria entre o ideal socialista e o questionamento da tradição artística burguesa. Para Pousseur, a obra de Webern contém em potencial a realização de um sistema musical que espelhe relações igualitárias entre suas partes. No texto *La question de l'ordre dans la musique nouvelle*, ele compara a operação da música de vanguarda com a assimetria e a indeterminação com um "anarquismo moderno", cujo excesso levaria a uma "desordem patológica" – a mesma alcançada pelo "exclusivismo clássico" (análogo à "hierarquia burguesa usurpadora"), com o excesso da simetria e da determinação, resultado da "exorbitante ênfase sobre o 'eu'"

que esse mesmo anarquismo combate. Esses extremos opostos (aparentemente referentes às primeiras experiências "anarquistas" da música de vanguarda, de um lado, e a um tradicionalismo conservador, quiçá neoclássico, de outro) careceriam de uma nova ordem – Pousseur deixa claro que, em sua opinião, esse "anarquismo" combatente "perderia seu objetivo, se negasse a necessidade de toda ordem, de toda disciplina". Para ele, a obra tardia de Webern representa uma saída dialética em que a tradição volta a fazer-se presente, após um questionamento de suas implicações ideológicas originais e um confrontamento constante com princípios de "abertura e de relatividade". A analogia se encerra, portanto, na perspectiva socialista como saída para a crise; na premência da dialética, no engendrar de uma nova ordem que não negue a história, não rompa pura e simplesmente com o passado, mas permita sua transformação orgânica: "Somente uma proporção correta, uma tensão equilibrada (que pode, aliás, se realizar de maneira infinitamente variada) engendra uma ordem livre, viva e significante, ao mesmo tempo multiplicidade e comunicação, individuação e reconhecimento" (idem, 1972, p.96-7).

Esse tom utópico, mediando uma livre analogia entre um ideal político e sua contrapartida na estrutura musical, permeia inúmeros textos de Pousseur por toda sua vida. Mesmo em seus textos mais críticos e lúcidos em que ele esboça uma interpretação materialista histórica da música erudita na sociedade capitalista e da situação crítica em que ela se encontra no século XX, ele busca relacionar diretamente o marxismo a uma solução técnica musical que o espelhasse estruturalmente, algo que só parece se realizar no plano simbólico.

Na mesma carta a Celestin Déliège de 21 de abril de 1955, Pousseur coloca com toda clareza que "uma vez que o criador não pode mais se referir a uma linguagem preexistente, a uma linguagem comum, ele deve criar uma linguagem própria a cada obra que produz. Avançando por aproximações, ele deve edificar um sistema singular que se identifica finalmente à própria obra". À sombra de Schoenberg, a identidade de Pousseur com sua geração incita-o a buscar também uma identidade de base na busca de novas soluções a partir da expansão do serialismo, na década seguinte. Da mesma forma que, em confrontamento teórico direto, o texto *Apothéose de Rameau* é dedicado a Boulez, a quem a referência é sempre presente também no ensaio *Stravinsky selon Webern selon Stravinsky* (de 1971), *La série et les*

dés é dedicado a Berio e Stockhausen, citados por ele em diversos ensaios dessa época como representantes das mesmas buscas, como "companheiros de armas", em peças como *Sinfonia* de Berio (1968) e *Hymnen* (1966-7) de Stockhausen.

Em *L'apothéose de Rameau* a elaboração de um sistema abrangente a partir da expansão do serialismo é detalhadamente descrita passo a passo, da maneira como Pousseur a levou a cabo por quase toda a década de 1960, com todos os percalços teóricos e conquistas parciais. Nesse momento, a elaboração de um "sistema referencial bastante intrincado" (nas palavras de Pousseur) passa não apenas pela incorporação dos materiais harmônicos e intervalares os mais diversos, mas também pela absorção no conjunto, de maneira orgânica, de citações de obras preexistentes, desde obras de toda a história da música ocidental até obras da geração de Pousseur. Ele chega a afirmar que a principal obra relacionada a essa busca, *Votre Faust*, seria "praticamente feita *apenas de citações*, mais ou menos relevantes [...], mais ou menos deformadas ou desenvolvidas e consequentemente mais ou menos reconhecíveis" (idem, 2009b, p.37). A radicalidade dessa proposta reside mais fortemente na maneira como ela é enunciada do que na obra de Pousseur propriamente dita, à maneira de um manifesto.

Na percepção dessa obra há extensas seções em que nenhuma citação é identificada, ou por elas estarem suficientemente transformadas em um novo conjunto, autônomo e homogêneo (e portanto o fato de um fragmento de obra de outrem ter sido o ponto de partida para a composição interessa apenas ao processo de composição, e não à percepção da obra em si), ou por tratar-se de citações fragmentárias de obras webernianas ou pós-webernianas, caso em que, a não ser que se trate de referência clara a momentos marcantes da obra original, a ausência de heterogeneidade entre o fragmento de citação e o contexto em que ele é inserido anula a percepção da referência, tratando-se novamente de um conjunto de informações percebido como autônomo e homogêneo. Há outras seções em que, devido à especificidade da obra a que se faz referência e da sua relação com a cena que transcorre, a alusão a uma obra preexistente ocorre como um sinal, quase com a função de sonoplastia, em um plano distinto ao do discurso musical. Na escuta de *Votre Faust*, apenas nas seções que contêm longos trechos provenientes de obras preexistentes, claramente transfigurados e mesclados a novos materiais, ocorre de fato a escuta do trabalho com a citação como um procedimento

efetivo, procedimento tão ou mais inovador do que o observado nas seções em que ele aplica um serialismo expandido pela reincorporação de intervalos antes evitados e da periodicidade rítmica e linear, como no *Prologue dans le ciel*, por exemplo.

De qualquer forma, um dos pontos de partida para uma operação assim extrema continua sendo, além da busca semântica e expressiva aliada à expansão dos recursos "técnicos" na composição, a parceria com Michel Butor. A procura por essa parceria, a partir da leitura por parte de Pousseur do texto *Musique, art réaliste* de Butor, já deriva das buscas anteriores de Pousseur; ainda assim ele afirma que o fato de Butor ter feito "um abundante e belíssimo uso de citações literárias levavam-me a vislumbrar a integração paralela de citações musicais" (idem, 2009b, p.37).

No ensaio *L'apothéose de Rameau*, a princípio, são descritos os processos utilizados para a composição de *Votre Faust*, desde as chamadas *tabelas de intervalos*, classificando-os a partir de suas relações na série harmônica, até os *ciclos* de transformações seriais, que conservam princípios estruturais de uma série de base ampliando as resultantes harmônicas e intervalares possíveis.

Votre Faust

Nos anos 1960, época em que a intensa atividade didática de Pousseur leva-o de Darmstadt e Colônia à Basileia e aos Estados Unidos, ele empreende um grande projeto composicional que o ocupa por praticamente toda a década: a "*fantasie variable genre opéra*" *Votre Faust*, em colaboração com o escritor Michel Butor. A parceria entre os dois inicia-se por iniciativa de Pousseur, impressionado com a leitura do texto *Musique, art réaliste* de Butor, que vinha de encontro com uma série de questionamentos de Pousseur na mesma época, num contexto de crise das soluções seriais que Pousseur levara a cabo juntamente com Boulez, Stockhausen, Berio e outros compositores na década de 1950. Nessa primeira experiência de Pousseur com novas soluções para a organização das alturas e com novas propostas de operações semânticas, ele encontra um terreno fértil para essas experiências no suporte que o "gênero-ópera" lhe fornece, por mais que esse gênero seja recolocado criticamente em questão, abordado de forma não convencional e submetido a uma "fantasia variável".

Verdadeira criação coletiva, com colaborações constantes tanto de Pousseur no libreto quanto de Butor na função e nos meios de expressão musicais, *Votre Faust* retoma o mito de Fausto, que já era conhecido e difundido por longo tempo antes da mais famosa realização por Goethe, passando pela forte influência que ele exerceu sobre a música do século XIX e do início do século XX (não apenas na versão de Goethe mas também em outras como as de Lenau e Nerval), e ainda pela poesia de Valéry e seu *Mon Faust* (do qual provém mais diretamente a referência do título), para recolocá-lo sobre a figura do compositor de vanguarda em meados do século XX. Pousseur projeta-se na figura do protagonista, um compositor chamado Henri, que estuda a música de Webern, e cujas falas nas primeiras partes da ópera são diretamente tiradas de ensaios de Pousseur. O jovem compositor vê-se num dilema: um diretor de teatro, à guisa de Mefistófeles, oferece-lhe todos os recursos e o tempo necessários para compor uma ópera; o único requisito é que seja um Fausto.

Numa tal rede (aberta) de referências e autorreferências, as colagens, alusões e citações fazem corpo com a própria proposta dramatúrgica, além de encontrarem um terreno bem menos problemático que o da composição musical pura e simples para que Pousseur experimentasse suas novas propostas. Mais ainda do que na música vocal em geral, na ópera a música está sempre sendo diretamente associada a conteúdos semânticos imediatos. Ao mesmo tempo, o peso da responsabilidade sobre a estruturação do discurso no tempo recai inteiramente sobre a dramaturgia. A passagem do tempo numa ópera é organizada musicalmente – ainda é a estruturação do som que rege o fluir do discurso. Mas se o tempo do discurso é musical, a organização desse mesmo discurso no tempo, a problematização formal, sua duração total estão a cargo da dramaturgia. Pesam mais nesse campo as relações no espaço, a evolução dos personagens, a narrativa e sua carga dramática do que o pensamento musical propriamente dito.

Em uma carta de 10 de janeiro de 1966,[7] Berio relata a Pousseur a forte impressão causada pela audição de fragmentos de *Votre Faust*. "Mesmo que se trate de fragmentos e, em parte, de 'fundos históricos', não se pode

7 Cartas conservadas na Coleção Henri Pousseur da Fundação Paul Sacher, na Basileia (PSS--SHP – *Korrespondenz mit Luciano Berio*).

ouvi-los de passagem: as implicações são tão importantes!"[8] Ele afirma a Pousseur a efetividade do diálogo entre linguagens musicais de diferentes origens assentadas sobre uma sólida estruturação de base, num desdobramento do pensamento serial: "me dou conta claramente dos poderes dessa polifonia de gramáticas e de sua unidade profunda. *Merci, cher sacré Henri!*"[9] Na mesma carta, ainda, declara como se sente identificado ao potencial semântico das experiências de Pousseur: "Espero que você não me considere um intruso, caro Henri, mas não posso me impedir de me sentir profundamente envolvido a essa crescente 'história' de VF que significa, significa, significa e significa, de uma forma quase perturbadora, de cada lado que a olhemos".[10]

Mais de dois anos depois, em uma carta de 31 de julho de 1968, ele chega a deixar claro que essa seria uma das influências mais fortes para a criação do célebre terceiro movimento de sua *Sinfonia*: "O 3º 'movimento' é edificado sobre o 3º movimento da II *Sinfonia* de Mahler com uma centena de superposições (citações): uma espécie de pequeno 'Votre Mahler' ('*Votre Malheur*'?), se tu quiseres".[11] Ainda na carta de 31 de julho de 1968, Berio comenta em seguida que havia pensado em utilizar um trecho das *Symphonies à 15 solistes* como citação de obra de Pousseur, mas que preferiria empregar um fragmento da peça que ele sabe que Pousseur compõe naquele momento, *Couleurs Croisées*, baseada sobre a canção de protesto americana *We shall overcome* – exemplo direto da solidarização de Pousseur com os movimentos sociais norte-americanos, com os quais toma contato na época em que leciona na Universidade de Nova Iorque em Buffalo (de 1966 a 1969). Essa peça é a primeira peça mais representativa (como um discurso

---

8 "*Même s'il s'agit de fragments et, en partie, 'fonds historiques', on peut pas l'écouter en passant: les implications sont tellement importantes!*" (Carta enviada em 10 de Janeiro de 1966. PSS-SHP, *Korrespondenz mit Luciano Berio*, 1966).

9 "*Je me rends clairement compte des pouvoirs de cette polyphonie de grammaires et de sa unité profonde. Merci, cher sacré Henri!*" (ibidem).

10 "*J'espère que tu ne me considère pas un intrus, mon cher Henri, mais je ne peut pas m'empêcher de me sentir profondément mêlé à cette grandissante "histoire" de VF qui signifie, signifie, signifie et signifie, d'une façon presque troublante, de chaque coté on la regarde*" (ibidem).

11 "*Le 3ème 'mouvement' est bâtis sur le 3ème mouvement de la IIème Symphonie de Mahler avec une centaine de superpositions (citations): une espèce de petit "Votre Mahler" ("Votre Malheur"?), si tu veux*" (Carta enviada em 31 de Julho de 1968. PSS-SHP, *Korrespondenz mit Luciano Berio*, 1968).

musical fechado de longa duração) dos procedimentos comentados por Pousseur no ensaio *L'Apothéose de Rameau*.

Note-se no comentário de Berio um jogo de palavras que não apenas relaciona a composição de *Sinfonia* a *Votre Faust*, a história do mito de Fausto à história da música como comentada por Mahler (gerando ainda, com o pronome possessivo, uma rede de significados na projeção de Mahler – como Pousseur e Butor fizeram com Fausto – sobre o ouvinte), mas pode sugerir ainda que Berio vislumbrava a possibilidade de que sua "apropriação" das ideias de Pousseur o incomodasse (a pronúncia francesa do nome de Mahler tendo o mesmo som da palavra *malheur*, infelicidade). A utopia de uma nova relação agregadora com o passado e as diferentes linguagens musicais como Pousseur vislumbra parece incompatível com tal incômodo – Pousseur chega a citar Berio e Stockhausen e suas obras em diversos textos dessa época, alguns dedicados a eles como "companheiros de armas". Em carta enviada em 7 de agosto de 1968, Pousseur responde amigavelmente enviando algumas páginas do rascunho de *Couleurs Croisées* e invertendo o jogo de palavras: "e eis que me deleito em 'atirar os olhos' (para retomar uma canção de *Votre Faust*) 'sobre tua infelicidade' (ou sobre meu mahler...?)".[12]

A presença da obra de Pousseur na *Sinfonia* de Berio é assim materializada a partir dos rascunhos a duas pautas de *Couleurs Croisées*, com indicações aproximadas para a orquestração. Esse material surge na *Sinfonia* em harpa, piano e órgão elétrico, nos compassos 350 e 351, após o texto falado pelo narrador que reproduzimos abaixo (trecho ao que tudo indica escrito pelo próprio Berio). Além das referências aos títulos da peça de Pousseur e da canção por ele evocada ("*crossed colors*", "*We shall overcome*"), ocorrem diversos termos ligados à ideia de um levante popular, ou ao menos de uma transformação social (a esperança de algo diverso, a força para erguer-se, a coragem, a escolha de um caminho, a busca por uma causa, o ultrapassar de um estágio de ruído incessante), até que se chega ao prenome de Pousseur propriamente dito, com uma ideia muito próxima ao pensamento de Pousseur, a de que a sensibilidade para com os problemas da música de

12 *"Et voilà, je me réjouis de "jeter les yeux" (pour reprendre une chanson de Votre Faust) "sur ton Malheur" (ou sur mon mahler...?)"* (Carta enviada em 7 de Agosto de 1968. PSS-SHP, *Korrespondenz mit Luciano Berio*, 1968).

sua época teriam uma estreita relação com a sensibilidade para as questões sociais.

> [...] *waiting alone, in the restless air, for it to begin, while every now and then a familiar passacaglia filters through the other noises, waiting, for something to begin, for there to be something else but you, for the power to rise, the courage to leave, picking your way through the crossed colors, seeking the cause, losing it again, seeking no longer. We shall overcome the incessant noise, for as Henri says, if this noise should stop there'd be nothing more to say.* (Berio, *Sinfonia*, p.64-6)

Essa mesma ideia-força que Pousseur experimenta pela primeira vez em *Votre Faust* serviria de base para diversas criações puramente musicais por toda a sua vida, uma tendência que ele compartilha com Berio por toda sua trajetória. A operação metalinguística direta, no entanto, não se mostra tão frequente na obra de Berio quanto na de Pousseur. Para além de algumas obras que trabalham extensamente nessa direção, como o terceiro movimento da *Sinfonia* que comentamos, *Cries of London* (sobre a música da Renascença) e alguns trabalhos que operam de maneira distanciada com materiais folclóricos e populares de modo geral (como *Coro*, *Voci* e *Naturale*), a relação direta de Berio com a música do passado e as outras linguagens musicais é muito mais nítida no campo da transcrição e do arranjo do que na maior parte de suas composições. Ele distingue com isso sua reverência aos mestres do passado (e à riqueza dos cantos de tradição oral) de seu processo de composição propriamente dito, incorrendo de maneira menos extensiva que Pousseur sobre uma reintegração orgânica efetiva desses materiais.

Assim, ele registra em meio a seu catálogo de obras uma série de trabalhos, por toda sua vida, cujo respeito aos originais não configura uma nova composição propriamente dita, sobre peças de autores tão variados como Puccini, Verdi, Mahler, De Falla, Brahms, Hindemith, Schubert, Mozart, Bach e Monteverdi (além de músicas folclóricas e populares de diversas origens). Não obstante essa distinção, Berio compartilha boa parte das reflexões de Pousseur sobre a linguagem, especialmente em campos diretamente ligados a essas reverências: na expansão do universo harmônico após a experiência serial, na recuperação da carga semântica e expressiva dos intervalos (no sentido estrito da história da cultura ocidental), na utilização de

traços melódicos claros – que dialogam inclusive com o lirismo da tradição vocal italiana.

No contexto da estreia de *Votre Faust*, no entanto, a avaliação desta obra especificamente chega a gerar um estremecimento na relação entre os dois compositores. No texto *Notre Faust* (1969), Berio ataca a concepção de Butor para um libreto, considerando-a ingênua e por vezes até didática, não alcançando a mesma efetividade da música de Pousseur. Pousseur (1969) teria respondido já na época às críticas de Berio, com o texto *Si, il nostro Fausto, indivisibile*, mas o mais grave estremecimento de suas relações viria quando da publicação de um número da revista *Contrechamps* em homenagem a Berio, em 1983: Pousseur encontra ali republicado o mesmo texto, não apenas sem que ele o tivesse consentido, mas em uma situação em que a intenção de Berio em tornar o texto novamente público fica clara.

Pousseur envia duas cartas a Berio em 3 de novembro de 1983[13]; uma mais agressiva, que ele não chega a assinar, e outra com os ânimos um pouco mais apaziguados, mas ainda bastante contundente, que ele assina, chegando a vislumbrar um possível rompimento das relações até ali tão amigáveis entre os dois. Nessas cartas Pousseur ressente-se da falta da "solidariedade ativa" que ele diz que os colegas compositores mantinham uns com os outros na juventude, substituída por uma atitude em que, segundo Pousseur, Berio atacaria apenas na intimidade (em cartas privadas) seus colegas em posições de influência e de poder (como se observa sobre Boulez na carta de Berio a Pousseur de 9 de novembro de 1969), e quanto aos colegas em posições mais difíceis, ele não se importaria em afirmar-se por sobre a imagem deles. Berio responde (carta de 23 de dezembro de 1983[14]) tentando manter intacto o respeito e a amizade com Pousseur, declarando que a crítica que ele fizera e reiterara ao *Votre Faust* era não apenas extremamente sincera como também, em sua opinião, uma defesa da música de Pousseur, ao separá-la do texto de Butor. Por fim, Berio ironiza a colocação de Pousseur sobre o tratamento diferenciado dado aos colegas em posições de poder ou em situações mais difíceis, dizendo que se essa espécie de autopiedade é um papel que Butor quer representar, que o faça da melhor forma possível. A contenda atenua-se, num primeiro momento, pelo espaço dado na mesma revista, no

13 PSS-SHP, *Korrespondenz mit Luciano Berio*, 1983.

14 Ibidem.

número 4, a uma resposta de Pousseur a Berio (intitulada "*Les Mésaventures de Notre Faust: lettre ouverte à Berio*"), em forma de carta aberta, em que Pousseur explicita sua visão de que não apenas há uma relação inseparável entre a música e o texto de *Votre Faust*, como a própria música que Berio elogia havia em grande parte sido originada de sugestões de Butor. Pousseur detalha então as dificuldades colocadas pela produção e pela direção de cena na ocasião da estreia de *Votre Faust* no Piccola Scala em Milão, que teriam tornado a tal ponto impossível a realização da intenção dos autores que eles exigiram que a última récita fosse realizada em forma de oratório, sem a cena, não havendo entendimento possível com o *régisseur* (Pousseur, 1985, p.108-9). As inovações sobre o formato tradicional da ópera nessa "fantasia variável" parecem ser a origem mesma da incompatibilidade desta obra com a produção regular de óperas tradicionais nos teatros, causa maior dos problemas não apenas na produção da estreia mas em todas as produções ocorridas enquanto Pousseur vivia. No texto em resposta a Berio, Pousseur tenta argumentar que a efetividade da ópera seria garantida pela série de produções parciais bem-sucedidas, fossem elas radiofônicas, em forma de filme para a televisão (*Les Voyages de Votre Faust*), ou com difusão eletroacústica apenas. Mas as produções completas, até uma produção mais recente feita em Bonn em 1999, não parecem nunca ter agradado o compositor ou sequer tê-lo feito ver realizada a intenção inicial dos autores.[15]

Pousseur e Butor reconcebem os meios pelos quais a narrativa se desenrolaria no tempo numa ópera: em *Votre Faust* os personagens são sempre representados por atores, o libreto é inteiramente falado por eles. Toda a parte musical fica a cargo de um pequeno grupo de câmara e alguns cantores (visíveis ao público, sobre tablados espalhados pela cena), e os eventos musicais podem ser parte integrante da ação (exemplos em uma palestra, sons imitados da realidade de forma verossímil ou executados em instrumentos presentes na cena), comentários às ações (prelúdios, interlúdios) ou uma narrativa paralela, mais à maneira da ópera. Porém o enredo propriamente dito nunca é cantado pelos personagens, o que remete à ideia de Brecht da música para o teatro épico, em que ela fosse comentário que reforçasse as demonstrações e as descrições, em lugar de ambientação ou sugestionamento emocional.

---

15 A julgar pelo seu comentário em uma entrevista recente (Pousseur, 2005, p.19).

O último e mais duro golpe à dramaturgia operística convencional (e ao mercado da produção de ópera na época, o que dificultou a encenação de *Votre Faust* por toda a vida de Pousseur) é a inserção da obra aberta no teatro de ópera: a participação do público na escolha do direcionamento do enredo (via votações nos intervalos), que constitui a essência da "fantasia variável" tal como concebida por Butor e Pousseur. Decisões simples do público (a escolha amorosa do protagonista, a sua forma de locomoção e destino de viagem, por exemplo) direcionam a ação para uma realização específica dentre as várias imaginadas pelos autores, de modo que a própria duração do espetáculo pode variar muito, e apenas uma parte relativamente limitada da música composta por Pousseur será ouvida em uma dada apresentação.

De fato, por um bom tempo em que Berio tenta contribuir para que *Votre Faust* fosse encenada, a reação dos teatros não é à música, mas às modificações na estrutura tradicional da produção. Berio chega a escrever para Pousseur (carta de 21 de novembro de 1969[16]) que concorda com um diretor de uma possível montagem em Hamburgo na questão de que a formação de câmara de *Votre Faust* não seria ideal para um grande teatro de ópera. Berio chega a sugerir que Pousseur reescreva a obra, ainda que em versão mais reduzida (e não mais como obra aberta) para grande orquestra, adaptando a intenção original para o formato mais tradicional dos teatros de ópera. Pousseur chega a sugerir em carta a Berio (de 24 de outubro de 1983) que em suas investidas operísticas Berio teria se conformado com uma opção confortavelmente segura de ter sua composição aceita, em vez de colocar em questão o gênero em sua inteireza, como era a proposta de *Votre Faust*.[17] O compositor belga Claude Ledoux parece concordar de alguma forma com Berio, dizendo que um grande problema prático para a encenação da "ópera" de Pousseur, seu *maître à penser*, é a necessidade de que os músicos preparem com antecedência uma partitura de grande dificuldade com várias horas de duração para apresentar apenas uma pequena parte, aquela que resultar das escolhas do público em cada ocasião. "A obra torna-se assim mítica por ser quase impossível de ser apresentada, salvo pela loucura da parte daqueles que quiserem fazer justiça a um dos grandes

16 PSS-SHP, *Korrespondenz mit Luciano Berio*, 1969.

17 Um aprofundamento do debate entre Pousseur e Berio nessa época poderia ser iluminado por uma comparação entre *Votre Faust* e *Opera* (1970), uma espécie de paródia caleidoscópica de diversos estilos musicais composta por Berio sobre seu próprio libreto.

momentos do espetáculo contemporâneo, o que felizmente existe de quando em quando" (Ledoux, 2009, p.37).

Miroir de Votre Faust

Durante a longa gestação de *Votre Faust*, consciente da função diversa a ser operada pela música em uma obra como essa, Pousseur empreende uma série de obras-satélites, discursos musicais independentes e relativamente breves a partir dos materiais que ele experimentara na "ópera". Nessas peças ele coloca pela primeira vez na perspectiva da composição musical propriamente dita as inovações que ele pretendeu em discursos fechados, controlando a organicidade caso a caso, a clareza formal, a unidade dos materiais.

Um exemplo pode ser observado na obra *Miroir de Votre Faust (Caractères II)*, em três movimentos, para piano e soprano *ad libitum* (1964-5). O primeiro movimento (*Le tarot d'Henri*) é um desdobramento da peça *Caractères*, de 1961, em que o pontilhismo serial é submetido a uma forma aberta, em que o pianista efetivamente recorta, monta e opera a partitura com alto grau de responsabilidade sobre a ordenação de materiais quase sempre bem determinados. Há quatro folhas duplas com "janelas" a serem recortadas (revelando o conteúdo da folha de trás) e duas folhas duplas sem "janelas". Os materiais frequenciais básicos são fragmentos de alturas determinadas, cada um fazendo referência a um universo harmônico distinto, desde a escala diatônica e a escala de tons inteiros até o serialismo weberniano e pós-weberniano. O perfil das durações, gestos e articulações permanece quase completamente em aberto, contendo apenas algumas sugestões e indicações de ordem geral. Os andamentos e as intensidades seguem indicações mais definidas, ainda que com as "janelas" o material a ser submetido a essas indicações permaneça em aberto.

O segundo movimento do *Miroir de Votre Faust* (*La chevauchée fantastique*), que conta com a presença opcional de uma soprano, contrasta fortemente (e propositalmente) com o anterior. "O segundo movimento é uma pequena fantasia um tanto humorística (percorre-se o século XIX em alta velocidade)" (Pousseur apud Hubin, 2004, p.32), uma espécie de demonstração do método de Pousseur de forma exagerada e deliberadamente linear, a partir de citações "verdadeiras ou não", segundo Pousseur – referências a fragmentos de peças históricas propriamente ditas ou apenas a estilos e

procedimentos históricos (fazendo referência aos mesmos materiais que compuseram o primeiro movimento, agora de forma sempre determinada).

Pousseur busca não apenas demonstrar a todo custo que o material harmônico weberniano e pós-weberniano tem suas raízes fincadas na evolução histórica da harmonia e não na ruptura com ela; mais do que isso, ele faz com que a audição de sua peça torne inevitável a audição das origens históricas de seus materiais. Desfaz radicalmente qualquer possibilidade de avaliação do pontilhismo e do serialismo nesta peça como ruptura com a história da música, com a presença (corporificada) da música do Classicismo e do Romantismo – Um "glissando estilístico imperceptível", do *Orfeu* de Gluck até a música do próprio Pousseur. "Eu queria desenvolver uma metagramática absorvendo todas as gramáticas, inclusive as mais recentes, e que permitisse colocar Monteverdi e Webern sobre o mesmo denominador comum, com muitas outras coisas" (ibidem).[18] Para além do argumento subjacente a essa composição, Pousseur engendra a peça a partir de referências externas mas sempre deixando clara uma mesma estrutura de base, que contraria o espírito de uma colagem como justaposição pura e simples. Ele frisa que se trata de uma "peça cimentada sobre um grande número de correspondências motívicas" (Pousseur, 2004, p.332).

Pousseur descreve essa peça como uma "fantasia romântica" para piano, que começa por uma "variação muito fiel do esquema harmônico da cena de Gluck, como o jovem Beethoven a comporia" (ibidem, p.331).

Exemplo 7 – Compassos 1 a 3 e 11 a 13 de *La chevauchée fantastique* de Pousseur

Fonte: Pousseur (1967) © Universal Edition

18 *"Je voulais développer une métagrammaire absorbant toutes les grammaires, y compris les plus récentes et qui permettent de mettre Monteverdi et Webern sur le même commun dénominateur avec beaucoup d'autres choses."*

Exemplo 8 – Início da "Dança das fúrias", na primeira cena do segundo ato do *Orfeu e Eurídice* de Gluck.

O comentário de Pousseur sobre o "jovem Beethoven" é já uma contextualização da obra de Beethoven como tributária de Mozart: o início de *La chevauchée fantastique* funde o material da cena de Gluck com um fragmento do segundo grupo temático (na região da submediante menor) da *Sonata em fá maior* K332 de Mozart.

Exemplo 9 – Compassos 29 e 30 da *Sonata* K332 de Mozart.

Em *Votre Faust* todos os materiais dessa peça recebem, para além de seu significado na reflexão sobre a história da harmonia, o peso da relação semântica de seu contexto de origem com o contexto em que são inseridos. Orfeu, em seu dilema e seu desafio moral, seria um dos Faustos da história da ópera evocados por Pousseur, ao lado de Tannhäuser, Lohengrin, Don Giovanni (veja-se o Exemplo 25). No segundo movimento de *Miroir de Votre Faust*, em que persistem praticamente citações literais apenas (seja de peças específicas ou de estilos históricos), a operação mais delicada é a transição gradual entre elas. O "percorrer do século XIX em alta velocidade", como diz Pousseur, exige o controle da unidade motívica no decorrer das transformações de cada variante, juntamente com a inserção cuidadosa da nova função a ser atribuída a cada intervalo específico, gradualmente. Pousseur afirma que os "elementos mais 'perigosos' para a tonalidade, em especial as dissonâncias 'não resolvidas', estavam presentes desde o começo" (ibidem, p.332). Além de constituir um caráter de unidade para a peça

toda, esse recurso é efetivo por permitir lidar com um material tonal em diluição gradual até a música pós-weberniana por meio da sensação constante de instabilidade, gerando a atração por novos materiais.

Dessa forma, chamam a atenção as transições entre os materiais tal como Pousseur as empreende. O primeiro afastamento do material inicial conduz à região de dó maior. A modulação é operada por referências cruzadas: o material inicial que fundia Gluck e Mozart à maneira do "jovem Beethoven" é por sua vez fundido a motivos da *Sonata em dó menor* K457 de Mozart, até chegar a uma referência à canção *Der König in Thule* D367 de Schubert. No exemplo seguinte, o volteio em fusas e as *appoggiaturas* (por si sós já fortemente ligadas ao compasso12 da *Chevauchée*, como se vê no Exemplo 7) provêm do segundo grupo temático da exposição do primeiro movimento da *Sonata em dó menor* de Mozart (nas colcheias da mão direita), e o motivo em mínimas com o salto descendente e o semitom ascendente deriva da canção de Schubert. Esse salto seguido de semitom na direção oposta soa como uma inversão do motivo anterior em colcheias.

Exemplo 10 – Compassos 27 a 32 de *La chevauchée fantastique*, em que se transita da referência a Mozart à referência a Schubert.

Fonte: Pousseur (1967) © Universal Edition

Após um breve retorno ao material inicial, as mesmas *appoggiaturas* da sonata de Mozart conduzem a nova modulação e a um tema que Pousseur descreve como uma variação "à Mendelssohn" de uma ária de Orfeu na ópera de Gluck, a partir das transformações que ele opera nas cenas de *Votre Faust*. Ele não comenta, no entanto, o quanto o tratamento aplicado a esse trecho recende a Mahler.[19]

19 Ouça-se por exemplo o *Andante* da *Sexta sinfonia*, em comparação com o Exemplo 11.

Exemplo 11 – Exemplo da transfiguração "mendelssohniana" (em torno do compasso 53 de *La chevauchée fantastique*) do trecho das súplicas de Orfeu aos espíritos infernais na ópera de Gluck, em exemplo dado pelo próprio Pousseur (2004, p.333)

Essa fusão de Mendelssohn e Gluck inclui não apenas a ênfase sobre o fragmento escalar descendente, como nos compassos iniciais da peça de Pousseur, mas também sobre as *appoggiaturas* (assim como no trecho do exemplo anterior) e sobre a figura pontuada, que já aparecia nos compassos 12 e 30 e passará a ser determinante para a passagem ao material seguinte.

A evocação da harmonia romântica (e da escrita pianística referente a Schumann e Liszt) conduz a um uso cada vez maior de acordes errantes, em primeiro lugar acordes diminutos, em seguida acordes aumentados, que surgem num primeiro trecho isolado (intercalado a ocorrências da fusão entre Gluck e Mendelssohn) já evocando a rítmica do tema do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt, que logo passa a predominar, já em acentuado afastamento dos materiais tonais (e sempre sobre a figura rítmica pontuada, transmutada nas figuras de mínima e semínima).

Exemplo 12 – *La chevauchée fantastique*, aparição de um fragmento do tema da *Sinfonia Fausto* (compassos 90-4)

Fonte: Pousseur (1967) © Universal Edition

Os materiais da *Sinfonia Fausto* conduzem quase imperceptivelmente a um momento inteiramente baseado sobre fragmentos melódicos do *Tristão e Isolda* de Wagner; forma-se "uma valsa cujas harmonias se tornam cada vez mais dissonantes, até que o tema de Liszt, em harmonização cromática, dê o sinal de um declínio da ordem tonal" (ibidem, p.333) – a suspensão harmônica nesses materiais introduz rapidamente relações por tons inteiros, e essas mesmas relações por tons inteiros passam não apenas a se suceder cromaticamente, como a se superpor ao tema da *Sinfonia Fausto*, chegando muito perto da utilização do total cromático.

A partir da sequenciação cromática de agregados de tons inteiros, que Pousseur chama de "curto pastiche do Schoenberg atonal" (ibidem), alcança-se também de forma direta a música dodecafônica – como ocorre aliás no início da *Sinfonia Fausto*, chegando a doze sons sem repetição a partir de quatro tríades aumentadas deslocadas em cromatismo descendente. Assim que se desfaz o universo dos tons inteiros em harmonizações cromáticas, inicia-se uma polifonia dodecafônica que logo chega a tal densidade de variações harmônicas (com diversas elisões e repetições fragmentárias) que a referência direta à série se encontra fortemente diluída.

Exemplo 13 – *La chevauchée fantastique*: aparição, na mão esquerda, da versão original da série; na direita, de sua inversão um tom acima (compassos 138-9)

Fonte: Pousseur (1967) © Universal Edition

Exemplo 14 – *La chevauchée fantastique*: elaboração do material do exemplo anterior (compassos 143-5)

Fonte: Pousseur (1967) © Universal Edition

Uma leitura sugerida por Pousseur para esse longo caminho harmônico percorrido num curto espaço de tempo é que "música dodecafônica schoenbergiana deve ainda muito à herança de Beethoven" (ibidem). O trecho mostrado no exemplo anterior cristaliza essa ideia, utilizando uma referência ao início do *Adagio* do *Terceiro quarteto de cordas* op.30 de Schoenberg (compare-se o início do exemplo anterior com a parte dos violinos no exemplo abaixo).

Exemplo 15 – Início do *Adagio* do *Terceiro quarteto de cordas* op.30 de Schoenberg

O material do Exemplo 13 é em seguida submetido a uma espécie de "desenvolvimento harmônico" (em livre analogia – dodecafônica – com o sistema tonal e o legado de Beethoven) típico de Schoenberg, tal como ele

empreende em obras como o *Quinteto de sopros* op.26 ou a *Klavierstück* op.33a.

Esse momento de "fantasmagoria dodecafônica", em dez compassos de forte referência a Schoenberg, é sucedido pela referência a Webern. Assim como ocorrera em relação a Schoenberg e a todos os casos anteriores, Pousseur refere-se tanto ao material histórico em questão quanto ao tratamento dado a esse material pelo compositor a que ele se refere. A mesma série que ele utilizara nos dez compassos anteriores é agora utilizada não apenas gerando agregados tipicamente webernianos, como sua manipulação faz com que ela se aproxime de diversas séries de Webern, pela predominância de agregados formados por semitons e terças menores.

Exemplo 16 – *La chevauchée fantastique*: conclusão da elaboração dodecafônica (compassos 148-50)

Fonte: Pousseur (1967) © Universal Edition

Segue uma lembrança dos *Chants Sacrés*, primeira obra serial de Pousseur (de 1951), uma referência à primeira frase da soprano no primeiro movimento, *Veniet Dominus et non tardabit*, ainda com uma última superposição da série anterior.

Exemplo 17 – Início da parte vocal (compassos 7-11) do primeiro movimento dos *Trois chants sacrés* de Pousseur

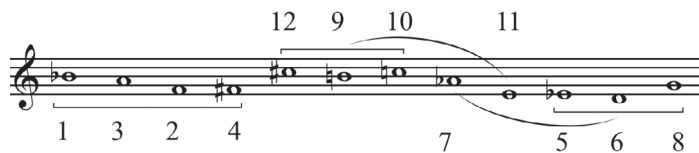
Exemplo 18 – Compassos finais de *La chevauchée fantastique* (compassos 151-4)

Fonte: Pousseur (1967) © Universal Edition

As séries utilizadas no final de *La chevauchée fantastique* têm uma forte relação entre si e com as referências evocadas por Pousseur. Já comentamos a referência a Schoenberg e seu *Terceiro quarteto de cordas* op. 30. Nesse trecho dodecafônico, Pousseur utiliza a série mostrada no exemplo abaixo – assinalamos com colchetes o grupo intervalar mais frequente, formado por uma terça menor e um semitom (resultando ainda em uma terça maior), e com arcos o segundo grupo mais frequente, formado por uma terça maior e um semitom (resultando ainda em uma quarta justa):

Exemplo 19 – Série utilizada no final de *La chevauchée fantastique*

Predominam nos grupos intervalares dessa série, em sequência, referências aos intervalos mais característicos dos materiais tonais que ocorreram no início da peça, em resultantes que incluem sempre uma terça maior e um semitom. Essa série pode ser entendida como uma variação da série do *Quarto quarteto de cordas* op.37 de Schoenberg, de modo a torná-la mais próxima da série dos *Trois chants sacrées* de Pousseur, que aparecerá em seguida. A semelhança dos grupos de quatro notas na série de Schoenberg é estreita com a série utilizada por Pousseur, sendo necessária apenas a troca de lugar da nota 8 com a 9 na série de Schoenberg para chegar ao primeiro, ao terceiro e ao segundo grupos de quatro notas da série usada por Pousseur nessa peça.

Exemplo 20 – Série do *Quarto quarteto de cordas* op.37 de Schoenberg, assinaladas numericamente as notas da série utilizada por Pousseur em *La chevauchée fantastique*

Pousseur chega assim a uma série que já prenuncia diversas relações presentes na série de seus *Trois chants sacrées*. A série usada em *La chevauchée fantastique* também poderia ter sido obtida por meio de algumas permutações na série dos *Trois chants sacrées*, iniciando-se pela segunda nota (e transformando a primeira em décima segunda) e combinando alternadamente as notas 7 a 12, como mostra o exemplo seguinte.

Exemplo 21 – Série de *Trois chants sacrées* de Pousseur, assinaladas numericamente as notas da série utilizada por Pousseur em *La chevauchée fantastique*

A geração de Pousseur debatia sobre a herança de Schoenberg e Webern, com a presença de uma forte tendência (ao menos da parte de Boulez) a apropriar-se apenas de uma parte das propostas de Webern que lhes fosse útil, separando-a do contexto que a gerara. Nesse sentido a peça de Pousseur pode ser entendida mesmo como humorística; num momento de defesa da *tabula rasa* do passado, em que nem a obra de Webern permaneceria na sua inteireza ou na concepção original, provocar no seio de uma composição original a escuta literal de materiais tonais (tratados e operados como tal, sem distanciamento – a princípio) que conduzem de forma linear à música da sua própria geração soa como uma forte provocação.

Mais que um registro de uma provocação em meio a uma disputa teórica, a peça contém uma demonstração das reflexões de Pousseur, mas como simples demonstração pareceria mais limitada ou menos efetiva do que de fato ela resulta. A inserção da voz feminina entoando uma versão da *Can-*

ção do rei de Tule gera uma interessante simultaneidade de planos bastante distintos, já que o piano permanece em fluxo contínuo, independente da linha vocal, e esta, em seu próprio fluxo intermitente, retrata de maneira muito menos direta a transformação harmônica. Um desdobramento desta superposição de planos é levado a cabo na peça *Jeu de Miroirs de Votre Faust*, que compreende o ciclo *Miroir de Votre Faust* inteiro sobreposto a uma série de inserções da fita magnética de *Votre Faust*, que não apenas independem do fluxo do discurso pianístico como chegam por vezes a encobri-lo completamente.

> Eu não queria me contentar com as colagens. Nos pontos de sutura desenvolve-se qualquer coisa de particular: duas coisas estranhas juntam-se e produzem uma energia.[20] Fazem-se aparecer coisas estranhas, inesperadas. Trabalhei muito nesse sentido em *Miroir de Votre Faust*.[21] (Pousseur apud Hubin, 2004, p.32)

O inesperado a que Pousseur se refere surge não apenas nas transições entre as citações no segundo movimento, mas nas relações provocadas entre essas citações e os materiais do primeiro movimento, no decorrer do terceiro movimento do ciclo. Parece, enfim, que a força de *La chevauchée fantastique* reside em grande parte em sua audição no conjunto de *Miroir de Votre Faust*. Ouvida ao lado do repertório histórico a que se refere, manter-se-ia clara e efetiva sua proposta (que afinal seria inimaginável em qualquer outro momento histórico), mas se perderia o choque provocado por Pousseur entre ela e o longo primeiro movimento do ciclo, que acaba de ocorrer. Pousseur expande a proposta da obra aberta de *Caractères* (1961) no primeiro movimento dos *Caractères II* (o outro título de *Miroir de Votre Faust*) inserindo materiais harmônicos históricos em quatro tipos básicos: escala diatônica, escala cromática, escala de tons inteiros, modo de Liszt. A carga de significados que esses materiais históricos carregam consigo parece ter reforçado

20 Note-se o quanto essa afirmação de Pousseur aproxima-se da noção de ideograma que Willy identifica nas operações metalinguísticas na obra de Mahler e utilizaria extensamente em sua obra, como voltaremos a comentar no Capítulo 3.

21 *"Je ne voulais pas me contenter des collages. Aux endroits de soudure on développe quelque chose de particulier: deux choses étrangères se joignent et produisent une énergie. On va faire apparaître des choses étranges, inattendues. J'ai beaucoup travaillé là-dessus dans* Miroir de Votre Faust."

em Pousseur a nostalgia das operações semânticas que só esses materiais históricos engendram, e que se perdera na música de vanguarda com a interdição mais ou menos velada à sua reutilização (já que boa parte da música moderna se define não por uma ação afirmativa em um novo sistema, mas a partir da negação pura e simples dos procedimentos que a antecederam). Essa nostalgia conduz Pousseur a um breve trabalho com esses materiais harmônicos em seu universo original de perfis dinâmicos e texturais, e ele encontra uma função para essa digressão em relação ao ciclo completo.

Findo o percurso pela história da harmonia que constitui o segundo movimento, "o terceiro movimento reúne os dois, as citações intervêm nas janelas, nas constelações" (ibidem, p.32). No terceiro movimento (*Souvenirs d'une marionette*), o trabalho sobre a estranheza, a heterogeneidade, a verdadeira direção do ciclo: a fusão da colagem com a forma aberta, como um procedimento que coloca em questão não apenas o planejamento formal tradicional mas a transformação de conteúdo que isso implica. Não apenas a função dos materiais no discurso transforma-se radicalmente (e imprevisivelmente), mas também a própria definição dos materiais a serem utilizados é recolocada: a abertura de horizontes nas combinações sintáticas leva a uma abertura de possibilidades semânticas *pari passu* a uma abertura do leque de materiais passíveis de utilização, uma vez que a organicidade do conjunto tal como esta era entendida anteriormente já é de certa forma colocada de lado com a suspensão do controle das funções sintáticas.

Construído inteiramente por citações e referências a estilos históricos, o segundo movimento dura menos de um sexto da duração total de *Miroir de Votre Faust*. Após uma avaliação do conjunto, o segundo movimento (*La chevauchée fantastique*), com suas referências diretas a materiais históricos, parece exercer a função de fornecer a matéria-prima para o terceiro movimenton – como se se demonstrasse que, a partir da consciência de que a evolução histórica da harmonia conduzira às pesquisas atuais, qualquer material pertencente a esse processo histórico pudesse ser ricamente reaproveitado, uma vez que se alarguem os procedimentos até então estritos do serialismo. Em *Souvenirs d'une marionette* os elementos carregados de significados históricos (diretamente ligados ao segundo movimento) aparecem tanto em forma determinada quanto indeterminada, e são sujeitos a uma montagem aberta de longa duração, a partir das mesmas quatro folhas com "janelas" a serem recortadas (idênticas às do primeiro movimento, *Le tarot d'Henri*).

Exemplo 22 – Fragmento de uma das folhas comuns ao primeiro movimento (*Le tarot d'Henri*) e ao terceiro movimento (*Souvenirs d'une marionette*) de *Miroir de Votre Faust*, com "janelas" a serem recortadas

Fonte: Pousseur (1967) © Universal Edition

Exemplo 23 – Fragmento de uma das folhas com informações determinadas em *Souvenirs d'une marionette*, mostrando alguns dos materiais que podem surgir por meio da abertura das "janelas" das outras folhas. Veem-se aqui, na ordem, elementos dodecafônicos, referências a *Tristão e Isolda*, à *Sinfonia Fausto*, sequências por tons inteiros e um fragmento tonal em dó menor

Pour finir, jouer selon le schéma suivant: 1 2 1 2 2 un groupe de cette page, par exemple

pp (de plus en plus longs) rall. molto - - - - -

qui ne sera pas apparu dans la (les 2) page(s) précédente(s), ou au contraire qui y sera apparu en dernier lieu...

Fonte: Pousseur (1967) © Universal Edition

Como o próprio Pousseur coloca:

> Os recortes, fragmentações e outras amputações que as janelas e suas prescrições combinatórias efetuam sobre essas citações ou pastiches provocam certo rompimento de sua forte coerência, o que lhes permitirá, permanecendo todavia mais ou menos identificáveis e preservando as vantagens dessa identificação possível, conjugar-se de maneira mais fácil e orgânica com os materiais do *Tarot*.[22] (Pousseur, 2009b, p.60)

O terceiro movimento de *Miroir de Votre Faust* não apenas realiza a síntese entre os dois movimentos anteriores, mas ao mesmo tempo engendra a síntese da obra aberta com a metalinguagem. Alia a abertura de horizontes semânticos a operações com o acaso e a indeterminação e resolve o problema da heterogeneidade dos materiais pela própria fragmentação temporal do discurso.

Échos de Votre Faust

Em outra série de peças derivadas de *Votre Faust*, chamada *Échos de Votre Faust* (1969), Pousseur consegue uma vasta gama de contrastes de caráter e expressividade entre as sete peças do conjunto a partir do controle de materiais musicais bastante distintos, mas sempre a partir de procedimentos "harmônicos" similares – algo marcante como desdobramento do princípio serial, já que o resultado é claramente mais multiforme e rico em contrastes do que a música de vanguarda composta até então. Nos movimentos *La ligne des toits* e *Les herbes des yeux*, por exemplo, fica clara a utilização dos procedimentos descritos no ensaio *L'Apothéose de Rameau*, no sentido de um serialismo expandido a abarcar os intervalos evitados até então pelos compositores seriais por sua alta carga de significados histori-

22 *"Les découpages, morcellements et autres amputations que les fenêtres et leurs prescriptions combinatoires font subir à ces citations ou à ces pastiches, provoquent un certain éclatement de leur forte cohérence, ce que leur permettra, tout en restant plus ou moins identifiables et en préservant les avantages de cette identification possible, de se conjuguer plus facilement, plus organiquement, aves les matériaux du* Tarot*."*

camente associados. Mas não ocorre nesses movimentos nenhuma citação reconhecível, sequer uma alusão ou referência estilística. Para além dessas semelhanças, esses movimentos são extremamente contrastantes, *La ligne des toits* (para violoncelo solo) mais linear, melódico, sobre figuras rítmicas regulares; *Les herbes des yeux* (para flauta e piano) muito mais móvel e pontilhístico.

No movimento *Insinuations* (para *mezzosoprano*, flauta, violoncelo e piano), uma realização da *Canção de Mefistófeles*, já há uma referência mais clara ao *Wiegenlied* de Marie no *Wozzeck* de Berg, que segundo Pousseur foi transfigurada à maneira de uma canção de jazz ou mesmo de *cabaret* (idem, 2004, p.322-3). A rigorosa estruturação intervalar em quartas e semitons sucessivos (sobre um ritmo simples) a partir de um motivo básico extraído de *Wozzeck* gera uma forte simetria das estruturas internas.

Já o movimento *Grande loterie du labyrinthe des fantômes* (também para o quarteto completo), derivado de uma das cenas de *Votre Faust* que transcorrem em uma feira de variedades, é quase integralmente construído por colagens de fragmentos mais ou menos literais, em sua maioria de óperas famosas. Pousseur comenta a referência, nessa cena específica, a diversas formas de espetáculos tradicionais bem caracterizados, como um espetáculo francês de marionetes (um "*petit faust*"), um gabinete alemão de figuras de cera, dioramas do duque de Parma, anúncios bíblicos ingleses utilizando uma música de igreja fortemente influenciada pela ópera (ibidem, p.325). De acordo com cada uma dessas referências, temos versões mais ou menos transfiguradas de fragmentos do *Messiah* de Händel, da *Ave Maria* (baseada sobre o *Prelúdio em dó maior* de Bach) e do *Faust* de Gounod, *Tannhäuser*, *Carmen*, *Tosca*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Orphée aux Enfers*, *Don Giovanni*. Separada da cena como peça musical autônoma, soa como uma colagem que reflete sobre o *kitsch*, sobre o que há de mais vulgar e mais popularmente conhecido e repetido na história da ópera. Reforça o ar vulgar a separação destes trechos operísticos de seu contexto cênico, que poderia ainda conferir força dramática a cada um destes fragmentos. Superpostos e justapostos dessa forma, ao mesmo tempo em que eventualmente podem soar como referência a uma improvisação livre, constituem uma das primeiras experiências na época com uma colagem

de elementos muito claramente reconhecíveis que não pode prescindir de um planejamento harmônico rigoroso de base. Pousseur planeja transposições constantes para cada segmento de frase citado, de modo que a melodia seja sempre claramente reconhecível, mas as resultantes harmônicas evitem constantemente os contextos originais e resultem em agregados similares.

Por exemplo, nos compassos reproduzidos a seguir, que ocorrem após quatro compassos do piano solo executando distorções harmônicas sobre motivos do bacanal da ópera *Tannhäuser* de Wagner, observa-se claramente a colagem na superposição dos eventos de todos os instrumentos do grupo de câmara utilizado por Pousseur em *Échos de Votre Faust*.

Exemplo 24 – Compassos 41 a 45 de *Grande loterie du labyrinthe des fantômes*, de *Échos de Votre Faust*

Fonte: Pousseur (1969) © Universal Edition

Os fragmentos colados por Pousseur são originários, na ordem, da Habanera da *Carmen*, de Bizet (ao *piccolo*), do coro dos peregrinos de *Tannhäuser*, de Wagner (na voz), da *Chanson du Roi de Thulé* do *Faust* de Gounod (no violoncelo), da primeira ária de Cavaradossi na *Tosca*, de Puccini, além de uma figura de acompanhamento do *Prelúdio* n.1 do *Cravo bem-temperado* de Bach (ambos ao piano), tal como utilizada por Gounod em sua *Ave Maria*, com sua estrutura harmônica modificada.

Exemplo 25 – Fragmentos citados por Pousseur na colagem mostrada no exemplo anterior

Fragmentos da *Habanera* do primeiro ato de *Carmen*, executados pelo *piccolo* na colagem de Pousseur no exemplo anterior. O primeiro fragmento ocorre uma décima primeira acima, enquanto o segundo aparece já bastante transfigurado, mantendo-se apenas o desenho geral da linha melódica

Melodia do coro dos peregrinos da ópera *Tannhäuser* de Wagner, marcante já desde a abertura orquestral, que ocorre na voz feminina na colagem de Pousseur, um trítono acima e ritmicamente simplificada, sobre texto de Michel Butor.

Início da *Chanson du roi de Thulé*, da personagem de Margherite no terceiro ato da ópera *Faust*, de Gounod. Executada pelo violoncelo na colagem de Pousseur, a primeira semifrase uma sexta maior abaixo e a segunda quinta abaixo, para iniciar sobre o mesmo dó que encerra o fragmento anterior

Fragmento mais célebre da primeira ária do personagem Cavaradossi, no primeiro ato da *Tosca*, de Puccini. Executado na região grave do piano na colagem de Pousseur, a primeira semifrase no tom original e a segunda um tom acima

Podemos observar o planejamento harmônico deste trecho da colagem de Pousseur a partir da representação seguinte, em que se vê não apenas o controle da densidade e do perfil pelo campo de tessitura, mas a predominância inicial de formações por quartas, seguidas por formações com trítonos até uma presença mais marcante das terças nos compassos finais.

Exemplo 26 – Resultantes harmônicas na colagem do Exemplo 25, em *Grande loterie du labyrinthe des fantômes*, de Pousseur

Miroir de Votre Faust e *Échos de Votre Faust* são os dois ciclos de peças derivadas de *Votre Faust* publicados na época de sua composição. Posteriormente Pousseur derivaria dessa imensa obra várias outras peças, como *Parade de Votre Faust* (1974), *Les ruines de Jeruzona* (1978), *La Passion selon Guignol* (1981), *Aiguillages au carrefour des immortels* (2002), *Il sogno di Leporello* (2005). Algumas composições da mesma época, anteriores a essas novas derivações, compartilham os mesmos problemas composicionais em discursos musicais mais complexos, além de independentes da origem fortemente ligada à cena dos materiais de *Votre Faust*. No livro *L'Apothéose de Rameau*, publicado em 1968, Pousseur comenta (ao lado de *Votre Faust*) o processo de composição da peça orquestral *Couleurs Croisées*, que além de se basear (como ele demonstra) na canção de protesto *We shall overcome* (muito utilizada nos movimentos pelos direitos civis afro-americanos), abarca em sua estrutura citações mais ou menos reconhecíveis de obras de Ives, Copland e Cecil Taylor, além de compositores como Schoenberg e Stravinsky, que além de serem referências importantes para Pousseur naquele momento, imigraram para os Estados Unidos.[23]

Outro ensaio basilar de Henri Pousseur, *Stravinsky selon Webern selon Stravinsky* (publicado em 1971), sobre a riqueza da unidade construída a partir de materiais híbridos – especialmente na organização das alturas no *Agon* de Stravinsky –, possui também uma obra musical a demonstrar sua

23 Assim como ele elaborara, sobre a peça *Miroirs de Votre Faust* (1964-5), uma versão com a superposição de uma parte de *Votre Faust* em fita magnética, elaborada e pré-gravada em estúdio, sob o nome de *Jeu de miroirs de Votre Faust* (1966-7), da mesma forma ele retrabalha a peça orquestral *Couleurs Croisées* (1967) na peça *Crosses of Crossed Colors* (1970) para pianos, rádios, toca-discos e voz feminina.

pertinência para a composição em seu tempo. Pousseur já havia concebido a criação coletiva *Stravinsky au futur ou l'apothéose d'Orphée*, em 1971, quando do falecimento do compositor russo. Mas a peça que ele compõe diretamente a partir das discussões daquele ensaio é *L'effacement du Prince Igor* (1971), para orquestra. Dick Witts (1977) demonstra como essa obra é estruturada a partir da série das *Variações* op. 30 de Webern e de materiais harmônicos do *Agon*.

Paralelamente a uma produção constante em meios os mais diversos, da música eletroacústica ao teatro musical, passando por obras abertas (e de improvisação coletiva) em diferentes graus de indeterminação, duas obras compostas nessa época ilustram de maneira exemplar as discussões deste livro: *Vue sur les jardins interdits* e *La seconde apothéose de Rameau*.

Vue sur les jardins interdits

Em 1973 Henri Pousseur escreve a peça *Vue sur les jardins interdits*, para quarteto de saxofones, utilizando como material de base para a composição a peça *Herzlich tut mich erfreuen*, de Samuel Scheidt (1587-1654) (SSWV 366, parte do quarto volume dos *Geistliche Konzerte*, composta por volta de 1640). Escrita a cinco vozes, a peça consiste de uma série de variações polifônicas em quatro partes sobre o coral apresentado no início. Uma obra de um período de formação da linguagem harmônica tonal, ainda cheia de ambiguidades modais (como o próprio Pousseur comenta em uma nota de programa), serve de ponto de referência para a aplicação do sistema harmônico de redes (*reseaux*) do compositor, caso raro que demonstra de maneira clara o funcionamento do sistema a partir de uma única referência, sem a rica descontinuidade e a multiplicidade de referências e direções que caracterizam obras como *Votre Faust*, *Couleurs Croisées* e *La Seconde Apothéose de Rameau*. Pousseur utiliza apenas a primeira enunciação coral, notando que a peça de Scheidt "se caracteriza por uma escrita homofônica (à rítmica "irregular", alternando métricas binárias e ternárias) e comportando apenas tríades perfeitamente consonantes" (Pousseur apud Bosseur, 2007, p.221). Ele encontra assim uma "matriz muito homogênea" para depreender dela um arcabouço tonal referencial a ser retrabalhado, amplificado,

sistematicamente deformado, até obter "fenômenos sonoros muito afastados de sua origem (quase mais próximos de sons eletrônicos)" (ibidem). O ideal de uma unidade harmônica essencial entre os primórdios do sistema tonal e a música pós-weberniana é demonstrado de maneira inversa em *Vue sur les jardins interdits*: parte-se dos agregados mais ruidosos, conduzindo muito gradualmente ao material harmônico tonal e à citação da peça de Scheidt propriamente dita, e gradualmente se retorna a materiais similares aos iniciais. Pousseur afirma manter sempre a escritura coral do original, gerando finalmente a impressão de que a citação de Scheidt é que teria sido gerada pelos agregados harmônicos do século XX e não o contrário – mergulho na memória, partindo de nossas águas turvas em busca do vislumbre cristalino da vida nas suas profundezas, logo abandonadas no retorno ao ar respirável.

A peça presta-se a uma demonstração da sistematização harmônica vislumbrada por Pousseur dada sua concisão e sua relação precisa com uma peça em especial – a manutenção da escrita coral a quatro vozes a que o compositor faz referência só reafirma a vocação modelar da obra, quase um pequeno tratado da composição com suas *reseaux* ou um pequeno manifesto pela sua efetividade. Pousseur dá vários sinais não apenas de consciência dessa especificidade no processo de composição da peça, como deixa a entender que essa seria a verdadeira proposta ou pelo menos o valor maior da obra: encarando-a como uma espécie de "exercício-modelo" de encadeamento harmônico a quatro vozes segundo o sistema das *reseaux*, em um espaço de mais de vinte anos ele a adapta para diversas formações instrumentais, "estritamente preservada em seu texto musical", segundo suas próprias palavras (Pousseur apud Gonneville, 2001b, p.46). Parece ter sido a única obra que o compositor encarara dessa forma, como se a composição inicial fosse apenas um arcabouço da estruturação das alturas e esse arcabouço bastasse em si mesmo enquanto interesse e como proposta musical – algo à maneira da *Arte da fuga*. Cada atribuição a um efetivo instrumental diverso, associando essa estrutura subjacente a uma resultante tímbrica específica, constituiria a cada vez uma peça autônoma. A análise que empreendemos aqui, portanto, se faria válida para todas essas obras, no que diz respeito à sua estruturação harmônica. Encontramos em seu catálogo de obras:

Vue sur les jardins interdits (1973) para quarteto de saxofones;
Deuxième vue sur les jardins interdits (1974) para órgão;
Troisième vue sur les jardins interdits (1974) para quinteto de sopros;
Quatrième vue sur les jardins interdits (1974) para orquestra;
Cinquième vue sur les jardins interdits (1982) para quarteto vocal;
Sixième vue sur les jardins interdits (1984) para trio de cordas;
Septième vue sur les jardins interdits (1996) para quinteto de clarinetes.

Chama mais ainda a atenção o fato de que a terceira, a quarta e a sétima versões são adaptações de outros autores, inseridas por Pousseur na mesma lista das adaptações feitas por ele mesmo, confirmando mais uma vez o fato de que para ele a essência maior dessa composição é a estrutura harmônica subjacente.

Em segundo lugar, ainda, é significativo que *Vue sur les jardins interdits* seja uma de suas obras (ao lado do *Prologue dans le ciel* de *Votre Faust* e de *Naturel* para trompa solo) incluídas em uma de suas composições mais extensamente ligadas (e representativas) à sua profissão de fé como compositor, *La seconde apothéose de Rameau*, obra de 1981 para conjunto de câmara de 21 instrumentistas, *pendant* de seu ensaio sobre as *reseaux*, *L'apothéose de Rameau*, de 1968. Em uma estruturação um tanto mais aberta (no que diz respeito à organização formal e à multiplicidade de citações utilizadas), longos trechos utilizam como base as alturas de *Vue sur les jardins interdits*, entrecortadas por outras citações, como demonstraremos mais adiante.

Uma hipótese a ser considerada para a motivação de Pousseur em compor uma peça tão estritamente ligada a uma única peça de referência – "um só modelo que convinha particularmente bem" (Gonneville, 2001b, p.26) – como uma demonstração de um programa de sistematização harmônica seria a eventual necessidade de retomar o trabalho de composição nesse sentido após um período de extensos trabalhos eletrônicos (como *Huit études paraboliques* e *Paraboles-mix*, ambos de 1972, ou ainda *Ex Dei in machinam memoria*, de 1971). Além de *Vue sur les jardins interdits*, a única obra puramente instrumental no catálogo de Pousseur entre 1972 e 1973 é *Mnémosyne II* para piano (que consiste na verdade em uma realização de Pierre Bartholomé sobre um sistema aberto de improvisação proposto por Pousseur).

Exemplo 27 – Início de *Herzlich tut mich erfreuen*, de Samuel Scheidt

O início da peça de Scheidt corresponde à apresentação completa da melodia e sua harmonização coral, a partir da qual o compositor tece uma série de variações. A organização da melodia pode ser descrita como **a-a-b-a'**, em que as frases **a** afirmam mais fortemente a região de tônica (com tendência melódica descendente na voz superior, chegando ao ponto culminante grave) e a frase **b** constitui um mínimo afastamento antes de reafirmá-la (em movimento melódico ascendente na voz superior, chegando ao ponto culminante agudo).

A ambiguidade modal na peça de Scheidt pode ser traduzida de dois modos. Por um lado, comparando-a com o repertório histórico anterior, como uma harmonização no modo dórico, sobre ré, utilizando-se frequentemente das alterações modais as mais comuns (elevação do sétimo grau como sensível e do terceiro grau como picardia), e apenas pontualmente de alterações mais distantes (em **b**, elevação do quarto grau como sensível do quinto e rebaixamento do sexto grau). Por outro lado, pode-se entender a peça como oriunda de um período de formação da linguagem tonal, olhando-a retrospectivamente, tendo em mente a dimensão das consequências históricas de tais experiências harmônicas primeiras. Nesse sentido, a peça situar-se-ia na tonalidade de ré menor, notando-se o uso abundante do acorde alterado sobre o quarto grau (subdominante maior) e da picardia (tônica maior) – gerando um conjunto híbrido com elementos do campo harmônico de ré maior. Preferimos essa segunda leitura para a análise comparativa dos fragmentos de Scheidt na peça de Pousseur, não por defender nenhuma pertinência maior dessa segunda possibilidade de análise, mas por ser aparentemente essa a abordagem preferida por Pousseur sobre o material original ao cotejá-lo com os materiais harmônicos que o sucederam historicamente.

A "rítmica irregular" a que Pousseur se refere, alternando métricas binárias e ternárias, poderia ser descrita reescrevendo a primeira frase da seguinte forma:

Exemplo 28

Seguindo esse mesmo princípio, a frase **b** teria como mais um dado contrastante (além de um primeiro afastamento da região da tônica) a utilização apenas das divisões binárias.

Exemplo 29

Essa representação rítmica a partir da adaptação da partitura à notação moderna em alternâncias constantes de fórmulas de compasso, assim como comentamos anteriormente sobre a análise harmônica tonal, não representa a forma mais adequada de veicular a música de Scheidt. Perde-se, de imediato, a noção do fluxo polifônico interno de uma harmonização a cinco vozes. Essas descrições aproximam-se de uma versão hipotética que Stravinsky faria desse coral – e é exatamente nesse sentido que tentamos registrar a maneira como Pousseur parece ter abordado a peça de Scheidt, ao escolhê-la como símbolo da harmonia do século XVII, com o objetivo de inseri-la no mesmo contexto harmônico (com os mesmos "denominadores comuns") de materiais os mais diversos, mas sempre posteriores.

É por essa variação métrica intrínseca à frase **a** do coral de Scheidt que Pousseur afirma que a peça se encontra "a meio-caminho entre coral e dança" (Pousseur apud Bosseur, 2007, p.221). Todas as citações do coral na peça de Pousseur ocorrem como se o original fosse uma dança instrumental e não um coral sobre texto religioso. Os contrastes métricos são ainda mais valorizados, assim como as pequenas movimentações internas no encadeamento harmônico, que não ocorre homofonicamente como no original.

Exemplo 30 – Exemplos da transformação rítmica operada por Pousseur sobre o coral de Scheidt, segundo Bosseur (2007, p.223). A rítmica do original de Scheidt transcrita por Bosseur é ligeiramente diferente da que encontramos na edição Ugrino

Essa movimentação rítmica surge na peça tão gradualmente quanto os materiais harmônicos tonais e as citações fragmentárias de Scheidt: o espírito meditativo, pode-se dizer até religioso, situa-se na peça nos momentos mais distantes da citação, ao lado dos materiais harmônicos os mais dissonantes. A seguir a sugestão semântica do título, a aparição da citação seria uma espécie de vislumbre do *Parnasso* (termo diretamente relacionado ao programa escrito por Pousseur para a peça *La seconde apothéose de Rameau*), em meio a uma meditação sobre a morte de um amigo, o compositor Bruno Maderna (1920-73), falecido durante a composição de *Vue sur les jardins interdits* – a peça é dedicada à sua memória.

A análise de Michel Gonneville (2001a, p.54) do material harmônico de *Vue sur les jardins interdits*, em meio a seu estudo de *La seconde apothéose de Rameau*, faz uso de uma técnica (segundo suas próprias palavras) próxima "à *set-theory* de Forte *et alii*". Gonneville ainda comenta que a pertinência "poiética (ou genética)" de uma tal análise não foi verificada junto a Pousseur, mas revelara-se a ele uma ferramenta adequada.

Exemplo 31 – Tabela dos agregados utilizados na peça de Pousseur, segundo Gonneville (2001a, p.54)

Em outra análise da mesma peça, Jean-Yves Bosseur (2007, p.221-31) retoma as classificações de Gonneville, alterando aqui e ali as conclusões e as classificações dos materiais, porém sempre utilizando a mesma ferramenta de base. Nos dois casos, não se descreve o quão próximas são as relações entre os materiais do início e do fim da peça, assim como não se coloca a relação entre esses materiais e a peça de Scheidt – apenas se insere o acorde-tipo tonal numa sequência de agregados formados por intervalos gradualmente crescentes.

De nossa parte, consideramos que dado que um dos interesses principais da escolha desta peça para análise são as prospecções harmônicas de Pousseur, seria importante propor uma descrição (ou uma reconstrução) possível do processo de composição (o que de resto resulta tão hipotético quanto qualquer análise estrutural) desta peça a partir do sistema das *reseaux* de Pousseur. Não que a peça não subsista como obra independente da afirmação do sistema. Não pretendemos que uma estratégia de análise de uma obra se pretenda privilegiada *a priori* por uma pretensa filiação genética ou por uma ilusória chave a desvendar os "segredos" da criação. Se uma obra subsiste como tal é por independer das análises posteriores que tentem justificá-la e para isso frequentemente incorram numa redução do escopo de leituras possíveis do objeto.

Pensamos apenas que ao propor uma alternativa de leitura da estruturação harmônica dessa peça, partindo dos textos teóricos do próprio compositor, aproveitamos a oportunidade que se nos apresenta para tentar vislumbrar mais de perto a visão do compositor sobre sua própria obra e o pensamento que teria dado origem a ela.

A harmonia dos jardins proibidos

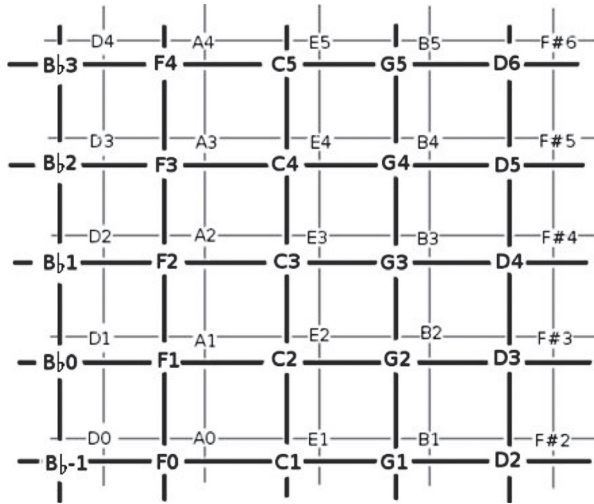
Em *L'apothéose de Rameau*, ao comentar a composição da peça orquestral *Couleurs Croisées*, Pousseur descreve uma proposta elaborada de sistematização harmônica para materiais inicialmente heterogêneos. Após comentar as *tabelas de intervalos* e os *ciclos* utilizados em *Votre Faust*, ele descreve como na composição de *Couleurs Croisées* ele buscou a realização de uma síntese dos diversos procedimentos (além dos dois principais expostos anteriormente) utilizados em *Votre Faust*, concebida como um sistema de redes (*reseaux*) e projeções.

> Eu não inventei essa técnica de redes. É uma técnica que eu descobri progressivamente [...]. Submeti-me à escola da História, não somente fazendo colagens mas desenvolvendo uma gramática de tal sorte que cada estilo histórico preenche um caso entre outros, com casos que não haviam sido ocupados ainda, que se desenvolvem entre aqueles que se conhecem e mesmo além deles (incluindo o ruído e o som complexo).[24] (Pousseur apud Gonneville, 2001b, p.25)

Pousseur parte de dois conceitos basilares do sistema tonal: o acorde perfeito de quatro sons (com dobramento de oitava) e o ciclo de quintas. Ele imagina uma representação espacial, em três dimensões, que abarque ambos: para tanto, abandona a representação circular do ciclo de quintas, que representaria apenas as classes de alturas (ignorando o campo de tessitura). Assim, como pontos equidistantes em um sistema de coordenadas tridimensional, as notas do acorde perfeito de quatro sons se encontrariam numa rede em que o eixo "x" corresponde aos deslocamentos de quinta, o eixo "y" aos deslocamentos de oitava, e o eixo "z" aos deslocamentos de terça maior. A representação de Pousseur acaba resultando em uma espécie de matriz tridimensional que considera apenas um ponto de deslocamento no eixo "z" (formando a segunda matriz mais distante do observador, uma terça maior acima da primeira).

---

24 *"Je n'ai pas inventé cette technique des réseaux. C'est une technique que j'ai progressivement découverte [...]. Je me suis mis à l'école de l'Histoire, non seulement en faisant du collage mais en développant une grammaire de telle sorte que chaque style historique remplisse une case parmi d'autres, qui n'étaient pas encore occupées, qui se développent entre celles qu'on connaît et même au-delà (y compris le bruit ou le son complexe)."*

Exemplo 32 – Proposta de representação de uma *reseau* a partir da tríade perfeita maior

Com essa representação ele demonstra que todos os acordes perfeitos de um campo harmônico tonal podem ser obtidos em uma mesma rede, e que as transposições mais comuns do acorde principal acontecem sobre pontos próximos nessa rede. Para sua utilização mais direta, Pousseur monta uma representação funcional da rede sobre a partitura, distinguindo os planos tridimensionais pelas diferenças nas cabeças de nota. Nessa representação, entre cabeças de nota da mesma cor, o eixo vertical corresponde aos intervalos de oitava e o horizontal ao de quinta. Entre as notas com cabeças de nota de cores diferentes situam-se os intervalos de terça maior, imaginando que as notas pretas estariam em uma profundidade maior, em um plano mais afastado do que as brancas.

Exemplo 33 – Representação sobre a partitura da rede anterior, ignorando os extremos do registro

A partir da representação da rede tonal, Pousseur mostra exemplos de uma rede que conteria os materiais harmônicos da primeira frase do material básico para a composição de *Couleurs Croisées*, a canção de protesto americana *We shall overcome.* Ele conserva o nome dos eixos (oitava, quinta, terça) e mostra como mantém os mesmos encadeamentos harmônicos da canção sobre novas redes, em que um ou mais eixos são deslocados para outros intervalos. No exemplo abaixo, ele mantém o ponto de partida sobre o fá$_2$ (no "tenor") e aplica aos eixos os intervalos substitutos – comparando o primeiro compasso da primeira linha com o primeiro compasso da segunda, por exemplo, apenas o eixo da terça foi substituído por quartas justas. O fá$_2$ permanece como ponto de partida comum entre as redes, com exceção da última rede, que é deslocada para a oitava inferior por uma questão de espaço no pentagrama (dada a extensão dos intervalos).

Exemplo 34 – Exemplo dado por Pousseur (2009b, p.77) de uma rede tonal e de suas deformações segundo os deslocamentos dos eixos de oitava, quinta ou terça para outros intervalos, tal como ele opera na peça *Couleurs Croisées*

Esse exemplo demonstra como, a partir de uma mesma referência harmônica preexistente, se pode chegar às mais variadas formações acórdicas a partir de substituições intervalares em cada um dos eixos constitutivos da rede, sucessivamente. Esses novos agregados seriam formados pela aplicação das superposições de alturas da tríade perfeita sobre uma rede de outra natureza.

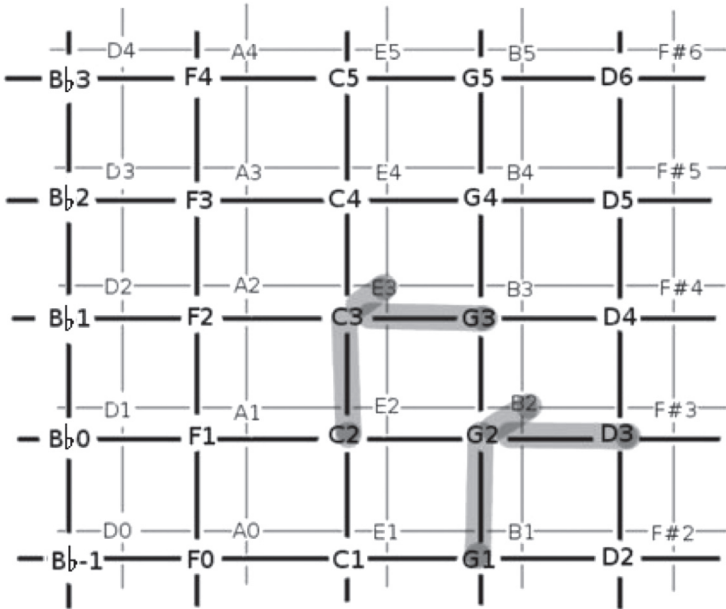
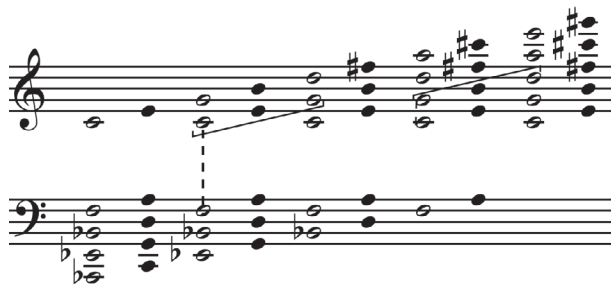
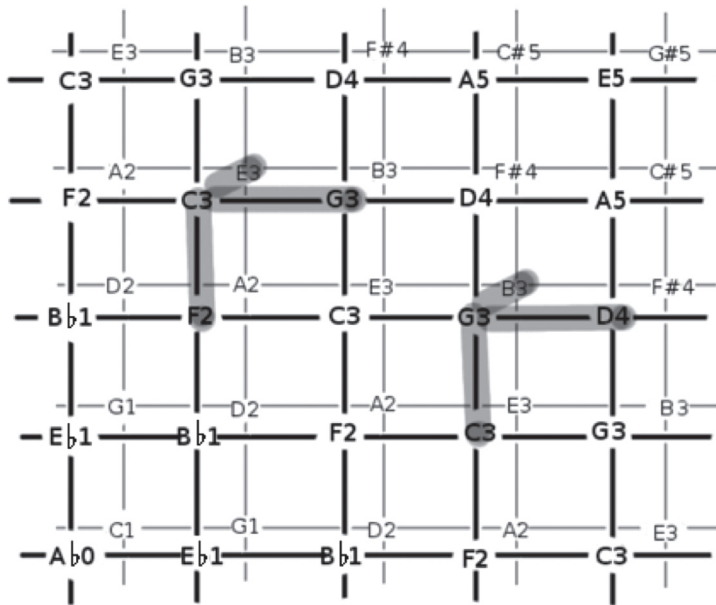
Em boa parte de *Vue sur les jardins interdits*, a referência dá-se sobre a rede harmônica relativa a ré maior, abarcando dentro da tonalidade maior a tonalidade menor e as ambiguidades entre modalismo e tonalismo – por mais que os trechos diretamente derivados de Scheidt estejam em ré menor. Ignorando assim o campo harmônico sobre o modo dórico e analisando a primeira frase da peça tendo como referência à tonalidade de ré menor, teríamos:

Exemplo 35 – Primeira frase do coral de Scheidt, interpretada na tonalidade de ré menor, com empréstimos modais sobre o quarto grau e o primeiro grau (picardia)

A utilização da rede de ré maior como referência seria uma visão invertida sobre a análise harmônica que propusemos para a peça de Scheidt: justamente a tônica menor é que seria vista como o acorde à parte na rede, em que os acordes maiores sobre primeiro, quarto e quinto graus estabeleceriam relações mais diretas entre si. Se imaginarmos que a fundamental do acorde a ser utilizado pode encontrar-se alternadamente em qualquer um dos planos, a mesma rede pode conter em si os acordes básicos das tonalidades maior e menor sobre uma mesma tônica, ou seja, todos os acordes decorrentes das ambiguidades modais do coral de Scheidt.

Exemplo 36 – Representação bidimensional de uma rede contendo as funções harmônicas principais das tonalidades maior e menor sobre uma mesma tônica

Ao aplicar essa noção à nossa análise de *Vue sur les jardins interdits*, adaptamos essa disposição do tetracorde tonal de modo a melhor demonstrar as operações de Pousseur: nessa peça o deslocamento do eixo da oitava ocorre quase sempre na linha do baixo (no sentido de um encadeamento harmônico propriamente dito), isolando uma formação triádica nas vozes superiores. Desse modo, na análise das redes nessa peça, situamos o dobramento da oitava sempre uma oitava abaixo da nota fundamental da tríade, em vez de uma oitava acima (e portanto uma quarta acima da quinta na tríade perfeita) como fora colocado por Pousseur naquele ensaio (2009b, p.68). Assim, na nomenclatura utilizada para a descrição das redes segundo Pousseur, as indicações "8a: 8a / 5a: 5a / 3a: 3a" (relativas à rede tonal, por exemplo) dizem respeito nessa análise à oitava abaixo, quinta acima e terça acima da fundamental. Em todas as redes expostas como exemplo nessa análise, assinalamos os acordes derivados delas da seguinte forma: em colchetes, na diagonal ou na horizontal, as tríades formadas pelos eixos equivalentes aos de quinta e terça; em linhas tracejadas, na vertical, a nota que completa o tetracorde, equivalente ao eixo das oitavas.

Exemplo 37 – Três representações de dois acordes perfeitos de quatro sons pertencentes à mesma rede, na ordem: sobre uma matriz tridimensional, sobre a representação da rede em duas dimensões e sobre a partitura

Exemplo 38 – Procedimento análogo ao realizado na rede do exemplo anterior, mas agora sobre uma rede que desloca o eixo das oitavas (na horizontal) para o intervalo de quinta (8a: 5a)

Em *Vue sur les jardins interdits* a utilização de projeções estritas do material original sobre as redes (como Pousseur comenta em *L'apothéose de Rameau* sobre a peça *Couleurs Croisées*) não parece tão rigorosamente presente quanto a estratégia de desdobramento das redes sucessivas. Muitas vezes Pousseur prefere sacrificar a projeção exata de um material na nova rede para buscar na nova rede a mesma relação intervalar presente no original, de modo a animar o reconhecimento da citação transfigurada, ainda que sua posição na nova rede não corresponda a uma projeção estrita.

As redes em torno da citação de Scheidt (p.9 a 11)

Pousseur afirma que não escreveu a peça do começo ao fim, mas que partiu da citação do coral de Scheidt e escreveu alternadamente nas duas direções, dali até o começo e até o fim da peça. Esse ponto de partida para a composição da peça poderia ser entendido analisando-se em primeiro lugar a seção central. A partir do segundo sistema da p.9 até o final do primeiro sistema da p.13, todas as redes utilizadas mantêm um plano idêntico, aquele que contém a tríade perfeita (eixos de quinta e terça maior), deformando apenas um dos eixos, o da oitava. É um primeiro campo de deformação do original, mantendo a tríade como referência mais próxima e aproximando-se aos poucos da harmonia tonal propriamente dita – cujos acordes basilares, para Pousseur, consistem no tetracorde com o dobramento da oitava, e não na tríade perfeita apenas, como já comentamos.

A primeira dessas redes substitui as relações de oitavas por trítonos (8a: trítono / 5a: 5a / 3a: 3a), o que gera uma limitação nas variações de acordes a serem formados sobre esse eixo (dois tipos de agregados apenas). Por esse motivo, para gerar uma variedade maior de acordes, a rede precisa ser estendida nas outras direções. Pousseur usa essa rede de maneira bastante estrita, a deixar clara a proposta da peça: todos os acordes deste trecho estão "em posição fundamental"; ocorrem mudanças na disposição das vozes superiores, mas o eixo da oitava (transformado em trítono) está sempre no baixo.

Os movimentos melódicos da voz inferior, como em vários outros momentos da peça, utilizam-se dos intervalos mais marcantes do baixo no coral de Scheidt, eventualmente acrescidos de uma oitava: graus conjuntos em tons inteiros (no espaço de uma terça maior apenas, como na frase **a** do original) e semitom descendente (como na aparição da alteração modal na frase **b** do original). Nesse caso, ao privilegiar os movimentos do baixo em graus conjuntos sobre dois tons inteiros, Pousseur reproduz estritamente, em diversos momentos da peça, a relação existente entre os acordes no início do coral de Scheidt.

Exemplo 39 – Início da primeira frase do coral de Scheidt, assinalados os trechos em que o baixo se move em graus conjuntos sobre tons inteiros

A seguir, apenas dois acordes rapidamente veiculam a primeira aparição na peça dos acordes perfeitos tonais. Estabelecem a mesma relação que os dois primeiros acordes do coral de Scheidt, mas sobre dó maior, em andamento mais lento. Como logo adiante os mesmos acordes aparecerão uma quinta acima, vamos apresentá-los como pertencentes a uma rede centrada em sol, para incluir essas duas aparições. Em forte contraste irrompe, *f*, em movimentações rápidas, uma nova rede que desloca o eixo das oitavas para a sétima maior (8a: 7aM / 5a: 5a / 3a: 3a). Nesse caso também predominam os movimentos do baixo em tons inteiros no espaço de uma terça maior, como na rede comentada anteriormente.

Exemplo 40 – Segundo sistema da página 9, redes utilizadas e demonstração das transições entre elas: a primeira transição dá-se pelo último acorde utilizado como tríade superior da primeira rede, dó maior, o mesmo que abre a rede tonal que segue. A transição seguinte dá-se pelo acorde de sol maior, que é bruscamente seguido de um acorde distante, mas a rede que segue parte da tríade de sol maior como eixo central, e é sobre esse acorde (nas três notas superiores) que se encerra a frase com uma fermata longa.

Pousseur (1974) © Suvini Zerboni

Como variação dos materiais que acabaram de ocorrer, dois acordes isolados (agora sobre sol maior) retornam (em *pp*) ao acorde-tipo tonal, trazendo novamente o caráter da citação de Scheidt, em contraste à grande mobilidade dos materiais anteriores. Seguindo a variação, irrompe em contraste outra rede que desloca o eixo das oitavas, desta vez para a décima (ou terça) maior (8a: 3aM / 5a: 5a / 3a: 3a, gerando como resultantes acordes mais próximos dos acordes tonais, podendo ser vistos como acordes maiores com a sexta menor acrescentada ou como acordes aumentados com sétima maior).

Imediatamente surge nova rede deslocando o eixo da oitava (para o intervalo de sexta maior, 8a: 6aM / 5a: 5a / 3a: 3a), no momento em que surge na voz superior um desenho melódico muito similar ao do coral de Scheidt, mais acelerado. Essa rede em particular gera acordes "retrospectivamente" mais próximos dos acordes tonais (em um sentido simbólico de percorrer inversamente a história da harmonia), com acordes híbridos "maior/menor". De resto, acordes caros às análises que Pousseur empreende das obras de Stravinsky (ver Pousseur, 2009b, p.96).

Exemplo 41 – Primeiro sistema da p.10. O eixo em sol da rede anterior mais uma vez faz a ligação com a rede que inicia esse sistema, novamente centrada sobre a tríade de sol. Como essa tríade é bastante reiterada nas últimas três redes, a ligação com a rede seguinte faz-se pelo baixo em sol (sob a tríade de si maior, no início da frase e como um dos eixos da rede) e não mais pela tríade superior. Já na ligação com a rede seguinte, é relevante a presença da tríade de si maior que encimava o sol – um dos eixos da rede seguinte, ela também encerra essa frase. Mas talvez a ligação mais relevante entre esses dois trechos (confirmando a relevância do baixo já na ligação das redes anteriores) é o movimento melódico na voz inferior, utilizando-se das mesmas notas em relações de tons inteiros (ou ainda, ao final da frase, do mesmo grupo de notas transposto um tom acima). Veja-se a relação direta destes movimentos com o original de Scheidt (Exemplo 39).

Pousseur (1974) © Suvini Zerboni

Segue um fragmento minimamente mais longo (quatro acordes) de acordes perfeitos tonais, citando o início do coral de Scheidt, agora centrado sobre **si** (já introduzindo a ambiguidade maior/menor – em uma leitura tonal – que caracterizará a citação de Scheidt). Novamente, o encadeamento de acordes perfeitos é bruscamente contrastado com movimentos rápidos em nova rede, que desloca o eixo da oitava para a nona maior, novamente privilegiando o movimento do baixo em tons inteiros (8a: 9aM / 5a: 5a / 3a: 3a). Os acordes resultantes já são tipicamente tonais, equivalentes a acordes maiores com sétima menor.

Retorna imediatamente o mesmo encadeamento de acordes perfeitos evocando o início do coral de Scheidt, agora centrado sobre **lá** (novamente incorporando alguma ambiguidade entre tonalidades maior e menor). Ligeiramente mais longo, com cinco acordes, revela já boa parte da primeira frase da citação que está prestes a irromper. Se a rede anterior a esses acordes perfeitos deslocava o eixo da oitava em uma segunda maior (para a nona maior), a rede que surge agora desloca-o novamente uma segunda maior, na direção oposta, para a sétima menor (gerando agregados equivalentes a acordes maiores com nona maior, 8a: 7a m / 5a: 5a / 3a: 3a). Os gestos mais próximos da citação são desta vez utilizados na mesma rede juntamente com as figuras mais móveis.

Exemplo 42 – Segundo sistema da p.10 (acrescido dos quatro primeiros acordes da p.11). A tríade de si maior que predominara nas redes anteriores tem aqui uma rede "tonal" gerada em torno de si, com a ambiguidade entre as tonalidades maior e menor que leva à conclusão do fragmento sobre a tríade de ré maior. As ligações com as redes seguintes dão-se por meio de cadências: os acordes formados pela rede seguinte têm já um perfil tonal, como tríades maiores com sétima. A rede inicia com o ré maior da rede anterior cadenciando sobre o sol maior com sétima e encerra-se com um mi maior com sétima cadenciando sobre lá maior (em nova rede "tonal"). A passagem desta rede para a seguinte volta ser operada por um acorde pivô, fá maior.

Pousseur (1974) © Suvini Zerboni

Os quatro acordes seguintes poderiam ser vistos como um último passo antes de conduzir à citação propriamente dita: partem das tríades quinta acima do original, sobre o acorde de sol menor, estruturadas segundo uma rede que desloca o eixo da oitava para a quinta justa (8a:5a / 5a: 5a / 3a: 3a). O eixo da quinta é portanto duplicado, gerando acordes ambíguos – todo tetracorde conterá duas relações de quintas. O início sobre sol menor quebra a predominância até esse ponto das referências à citação de Scheidt no modo maior, conduzindo diretamente às relações exatas entre os três primeiros acordes da citação. Essa rede é utilizada por Pousseur como a mais próxima da rede dos acordes perfeitos – é apenas com acordes provenientes dessa rede (que substitui as relações de oitava pelas de quinta) que ele interromperá, por duas vezes, a rede dos acordes perfeitos que veicula a citação de Scheidt.

Em seguida é citado (segundo a estrutura harmônica original) o primeiro fragmento de Scheidt, com a rítmica alterada – em todas as aparições literais do original daqui em diante a rítmica é constantemente variada para a valorização dos contrastes constantes entre agrupamentos binários e ternários. Após a cadência em ré maior, há um brusco contraste com a reaparição (em andamento mais rápido, em *f*) dos cinco últimos acordes na rede "8a: 5a" – com a linha do baixo meio-tom acima, e as tríades superiores sexta menor acima. Segue a continuação da frase em ré menor, como no original de Scheidt. A cadência sobre ré é mais uma vez contrastada pela rede "8a: 5a", desta vez com a linha do baixo um tom abaixo e as tríades superiores uma quarta acima do original.

Exemplo 43 – p.11, primeiro e segundo sistemas. A citação de Scheidt na tonalidade original surge, envolvida de início por fragmentos de frases na rede "8va: quinta justa". Estabelecida a citação como plano autônomo, em *pp*, irrompem em *f* as redes "não tonais". Estabelecem-se mais claramente as relações motívicas entre os fragmentos nas outras redes e a citação, tecendo ligações de outras ordens (mais efetivas que as ligações harmônicas "diretas" nos trechos anteriores).

Pousseur (1974) © Suvini Zerboni

A partir desse momento segue um trecho mais longo inteiramente baseado sobre os acordes-tipo tonais, sem interrupções de redes de outras ordens. Recapitulando as redes descritas até este ponto (relativas às p. 9-11), pode-se verificar a estratégia de Pousseur na ordenação dessas redes, assim como as transições entre cada uma delas em cada caso. Assim que se estabelece a tríade maior na relação entre os eixos relativos à terça e à quinta, o eixo relativo à oitava desloca-se desde as relações mais dissonantes às mais consonantes. Na ordem estabelecida, os primeiros deslocamentos do eixo da oitava geram com a fundamental da tríade maior (composta pelos dois outros eixos) os intervalos de trítono, sétima maior, terça maior e sexta maior, respectivamente. Em relação à tríade maior, essas quatro relações geram o acréscimo de um semitom, mas a resultante é gradualmente menos dissonante, com os dois últimos acordes equivalendo a um acorde de sexta acrescentada e a um acorde "maior/menor", respectivamente.

Exemplo 44 – Os primeiros quatro acordes resultantes das primeiras quatro redes apontadas anteriormente, utilizadas a partir do segundo sistema da p.9 da peça, momento em que os eixos relativos à quinta e à terça se estabilizam formando a tríade maior, e o eixo da oitava desloca-se progressivamente

Em seguida o eixo da oitava é deslocado para as relações de nona maior, sétima menor e quinta justa com a fundamental da tríade formada pelos outros eixos. Os acordes resultantes dessas redes são formados predominantemente pelo acréscimo de relações de segunda maior, como acordes maiores com sétima, com nona e com décima primeira, respectivamente.

Exemplo 45 – Os três acordes resultantes dos últimos deslocamentos do eixo relativo à oitava antes de chegar à estrutura harmônica tonal e à citação de Scheidt

8a : 9aM   8a : 7a m   8a : 5a

Nota-se ainda no planejamento estrutural de Pousseur a importância do ciclo de quintas (que será referencial para toda a peça, aliás) na condução ao trecho tonal propriamente dito da peça. A rede que efetua as transições com a rede de acordes perfeitos (interrompendo seu fluxo ainda por duas vezes) é aquela que substitui o eixo das oitavas por quintas justas. Se mantivermos um único acorde como referência para a demonstração da transformação das redes pelo deslocamento do eixo das oitavas nesse trecho da peça, veremos que a evolução desses deslocamentos se dá pelo ciclo de quintas.

Exemplo 46 – Relações intervalares resultantes das redes que antecedem a citação, expondo o ciclo de quintas formado pelos deslocamentos do eixo da oitava (apenas a nota ré não está nessa ordem, mas antes da nota fá)

A única interrupção nesse ciclo é o deslocamento para o baixo em ré, que representa o movimento inverso, descendente, pelo ciclo de quintas em direção a dó – ou ainda, poderia ser entendido como a última referência à estrutura triádica tonal que se anuncia, já que os últimos deslocamentos do eixo das oitavas percorrem uma tríade maior (como se vê no Exemplo 45). O baixo na quarta (sol) não é utilizado por gerar apenas um dobramento, ou seja, a resultante não seria percebida como outro acorde-tipo.

A citação em desenvolvimento (p. 11 a 13)

A partir desse ponto (em que a citação não é mais interrompida por redes harmônicas ou acordes-tipo de outras naturezas) segue um trecho em que a citação é submetida a uma série de modulações, à maneira de um desenvolvimento – operação que, de resto, só se mostra possível a partir das relações tonais de estabilidade e instabilidade. Depois dos vários deslocamentos das redes harmônicas na peça, nesse momento a rede estabiliza-se sobre o acorde-tipo tonal e os deslocamentos ocorrem no interior dessa estrutura, a partir das possibilidades que só ela oferece, a partir de seu significado histórico. Essa manipulação sobre a citação de Scheidt explicita ainda sua utilização a partir de uma retrospectiva histórica da evolução da harmonia, já que o coral é submetido a uma forma de desenvolvimento que só amadureceria mais de um século após sua composição – como seria de se esperar, não há nenhum procedimento similar na peça de Scheidt.

Exemplo 47 – *Vue sur les jardins interdits*, p.11-2

Pousseur (1974) © Suvini Zerboni

Exemplo 48 – *Vue sur les jardins interdits*, início da p.13

Pousseur (1974) © Suvini Zerboni

Pousseur mantém estritamente, por todo este "desenvolvimento", o mesmo procedimento utilizado nas operações sobre as redes harmônicas que analisamos anteriormente: permanecem as relações entre os acordes tal como na frase original, e por meio de alguns acordes pivôs, operam-se as transições para outras redes harmônicas (nesse caso, para outras regiões harmônicas propriamente ditas). É a partir das ambiguidades entre modalismo e tonalismo contidas no original de Scheidt que Pousseur orienta o desenvolvimento: nas regiões alcançadas, surgem os mesmos acordes alterados sobre o primeiro e o quarto graus (na interpretação tonal). As regiões escolhidas, por sua vez, seriam a região próxima de dominante menor (**v**) e as relações (igualmente próximas) de mediante (**M**) em relação à tônica e à dominante menor. Pousseur impregna esses afastamentos da mesma ambiguidade presente nos acordes, utilizando as relações de mediante menor (**m**) ao invés de maior. Com isso resultam as regiões de dominante menor (**v**, próxima), mediante menor (**m**, indireta), e "mediante menor da dominante menor" ("**vm**"), o que resulta na região de subtônica menor (**subt**, indireta e remota).[25]

A citação não aparece na peça com função "temática", como apresentação de um material básico; ao contrário, surge em lugar do desenvolvimento, no único lugar de uma peça em que poderia ocorrer um desenvolvimento tonal – e de fato, ocorre uma espécie de desenvolvimento tonal nesse momento da peça, mas como o que o antecede não é da mesma natureza, não seria possível uma ideia de desenvolvimento, de instabilidade a partir do movimento modulatório que se instaura após o estabelecimento da estabilidade harmônica. Pousseur tenta estabelecer a um tal ponto a unidade

25 A classificação das regiões harmônicas (próxima, indireta, remota) segue o *Structural Functions of Harmony* de Schoenberg (1969).

estrutural entre os materiais harmônicos que o desenvolvimento a partir da citação apareceria como uma derivação dos mesmos materiais. O que Pousseur opera na realidade é uma inversão na relação entre consonância e estabilidade, e entre dissonância e instabilidade – deixando claro, porém, que tais relações não são efetivas e diretas nem na linguagem tonal, por mais que aparentemente (e talvez estatisticamente em um grande número de peças) as seções instáveis de peças tonais possam conter um grande número de acordes dissonantes. Essa predominância das dissonâncias diz respeito mais diretamente a trechos em harmonias suspensas ou errantes (*vagrant*, nos termos de Schoenberg), que não são pré-requisito para a construção de um desenvolvimento tonal como o são os estabelecimentos temporários de outras regiões harmônicas (o que pode ser efetuado por cadências simples, sem nenhuma ocorrência marcante de acordes dissonantes). Em *Vue sur les jardins interdits*, a seção central é a mais consonante da peça toda, mesmo sendo aquela em que a harmonia se move à maneira de um desenvolvimento – o que confere à aparição relativamente longa da citação um caráter informativo, em constante mutação.

As redes anteriores à citação

Analisando a peça na ordem inversa de sua audição, retrospectivamente – como sugere o comentário de Pousseur, quando ele afirma que compusera primeiro a parte central e depois partira dela nos dois sentidos –, encontramos um procedimento similar ao que descrevemos sobre as p.9 e 11: um acorde-tipo permanece fixo por várias redes em lugar da tríade perfeita, deslocando-se apenas o eixo equivalente à oitava. Esse acorde fixo que substitui a tríade perfeita, nesse primeiro momento, é formado pela superposição de segunda maior e terça menor, resultando no intervalo de quarta justa em lugar da quinta – ou seja, retirando a prevalência da terça maior nos agregados resultantes, mas mantendo a relação de quinta justa por meio de sua inversão.

Outro dado que chama a atenção nesse momento é a manutenção do encadeamento inicial de Scheidt como referência: a sequência simétrica ré-lá-sol--fá-sol-lá-ré, na voz inferior no início do coral de Scheidt (veja-se o Exemplo 39), é reproduzida na primeira rede da p.8, que estende a simetria (a partir do mesmo motivo) para si-fá♯-mi-ré-lá-sol-fá-sol-lá-ré-mi-fá♯-si. A mesma simetria (sobre outras alturas) ocorre em outra rede na página seguinte.

Todas as redes utilizadas nesse trecho mantêm inalterados os eixos relativos à quinta e à terça deslocados para a quarta justa e a segunda maior, respectivamente (5a: 4aJ / 3a: 2aM). Assim como ocorre nas redes imediatamente anteriores à citação com a tríade perfeita, é sob esse agregado que se desloca o eixo das oitavas, também em movimentos por quintas justas, ainda que não mais sucessivamente, mas de duas em duas notas. A direção geral na transformação dessas redes é das relações mais consonantes às mais dissonantes, como se vê pelos acordes-tipo resultantes em posição fechada no exemplo abaixo:

Exemplo 49 – Redes formadas pela manutenção dos eixos "5a: 4aJ / 3a: 2aM" e pelos sucessivos deslocamentos do eixo da oitava, até o sol♭ relativo à primeira rede com tríades perfeitas

8a : 7a m | 8a : 4aJ | 8a : 3aM | 8a : 6aM | 8a : 7aM

O trecho anterior a esse (p.7) é ainda mais afastado das redes tonais, eliminando o intervalo de quarta dos acordes formados pelos eixos de terça e quinta, e introduzindo relações por tons inteiros. Em um primeiro momento estabelecem-se nos eixos relativos à quinta e à terça as relações "5a: trítono / 3a: 2aM" (ou seja, apenas deslocando o eixo da quinta meio tom acima em relação às posições anteriores), e sob essa estrutura desloca-se o eixo da oitava.

Exemplo 50 – Deslocamentos do eixo da oitava sob as relações "5a: trítono / 3a: segunda maior"

8a : 3aM | 8a : 7aM | 8a : 6aM | 8a : 7a m

Algumas redes (como a formada por "8a: 3aM / 5a: trítono / 3a: 2aM"), por gerarem resultantes pertencentes a uma mesma escala de tons inteiros, são de "transposição limitada" (para usar os termos de Messiaen). Nesses

casos Pousseur utiliza simultaneamente (nos mesmos encadeamentos) as duas transposições da rede que, juntas, percorrem o total cromático. Na rede "8a: 6aM / 5a: trítono / 3a: 2aM", que ocorre em seguida, como as resultantes verticais (eixo das oitavas) são equivalentes a um acorde diminuto, utilizam-se três transposições para chegar ao total cromático.

O momento anterior a esse (p.4 a 6), por sua vez, é marcado pela manutenção das relações por tons inteiros (primeiramente na forma da escala propriamente dita, depois na forma da tríade aumentada) sobre deslocamentos do eixo das oitavas – em alguns pontos essas redes são interrompidas por breves referências a uma rede mais próxima das relações tonais, com a tríade perfeita superposta a uma sétima menor (em lugar da oitava).

Exemplo 51 – p.4 (segundo sistema) e p.5 (primeiro sistema)

Pousseur (1974) © Suvini Zerboni

Exemplo 52 – Representação dos deslocamentos do eixo da oitava sob relações de tons inteiros nos eixos da terça e da quinta, nas redes utilizadas entre as p.4 e 6

3a : 2aM / 5a : 3aM — 3a : 3a / 5a : 5a aum

8a : 5a | 8a : 9aM | 8a : 6aM | 8a : 6a m | 8a : 6aM | 8a : 7a m | 8a : 8a | 8a : 7aM

Ao chegar a uma rede em que a tríade aumentada é superposta ao eixo da oitava justa (caso da sétima rede exposta no exemplo acima), cada rede contém apenas as três notas do acorde, já que todas as relações intervalares são simétricas. Nesse caso cada rede é considerada como um ponto de uma rede maior, explicitada pela ordem dos acordes no encadeamento. No texto *La question de l'ordre dans la musique nouvelle*, escrito em 1963 (portanto anterior a *L'apothéose de Rameau*) Pousseur (1972, p.100-1) já aponta que as relações geradas pela mobilidade (no tempo) dos acordes de quinta aumentada teriam de ser representadas em quatro dimensões.

Exemplo 53 – Redes de tríades por tons inteiros (8a: 8a / 5a: 5a aum / 3a: 3a) projetadas em uma rede maior: terça menor (na horizontal), segunda menor (na vertical), segunda maior (na diagonal ascendente da esquerda para a direita), origem dos acordes utilizados ao final da página 6

Ainda mais afastadas das redes tonais que essas redes, aquelas utilizadas entre as p.2 e 4 geram na maior parte dos casos agregados próximos a *clusters* de diferentes constituições, eventualmente alternados com algumas formações por tons inteiros ou tríades perfeitas. A primeira rede utilizada na peça é a mais distante possível dos acordes-tipo tonais: “8a: 9a m / 5a: 2aM / 3a: 2a m” (sempre em relações cromáticas); gera (em posição cerrada) agregados equivalentes a *clusters* por superposição de segundas menores. O primeiro agregado (fá-lá♭-fá♯-sol) corresponde a tal superposição a quatro vozes, enquanto os dois seguintes incluem uma relação de uníssono ou oitava, por meio da utilização (na mesma rede) da nota superior no eixo relativo à oitava, ao invés da inferior (ré-ré♯-mi-ré♯ / ré-dó♯-ré-mi♭, veja-se a rede no exemplo abaixo).

Exemplo 54 – *Vue sur les jardins interdits*, p.1

Pousseur (1974) © Suvini Zerboni

Aos poucos introduz-se em cada agregado um intervalo de segunda maior sobre as segundas menores (em relação à posição cerrada), ao utilizar-se – em oposição à posição cerrada – uma rede que inclui a escala de tons inteiros (nas relações entre os eixos de quinta e terça) sobre relações de sexta maior no eixo da oitava (gerando acordes diminutos em sua resultante vertical).

Recapitulando as redes e os acordes-tipo resultantes do começo da peça até a ocorrência da citação (ou seja, desde os agregados mais dissonantes até as tríades perfeitas), teríamos a sequência representada no exemplo seguinte.

Exemplo 55 – Tabela representando, em sequência, as redes utilizadas da p.1 à p.11; observem-se as reincidências dos mesmos tipos (com os mesmos três intervalos), e o congelamento de alguns intervalos conferindo uma direcionalidade para os tipos de agregados. A mudança na natureza das redes é marcada pelas barras mais espessas.

(compasso 33)

5a	2M	3M	2M	3M	2M	3M	3M	3M	TR	3M	4J	3M	3M	5J	4J	3M	3M	3M	3M	3M
3a	2m	2M	2m	3m	2m	2M	3m	2M	2M	2M	2M	2M	2M	3M	2M	2M	2M	2M	2M	2M
8a	9m	6M	9m	7M	9m	7M	7M	6M	9m	7M	6M	7M	6m	7m	6M	9M	5J	9M	6M	6m

(compasso 53)

5a	5+	5J	5+	5J	5+	5+	5+	TR	TR	TR	TR	TR	4J	4J	4J	4J	4J
3a	3M	3M	3M	3M	3M	3M	3M	2M	2M	2M	2M	2M	2M	2M	2M	2M	2M
8a	6M	7m	7m	7m	8J	7m	7M	3M	7M	6M	7m	7M	7m	4J	3M	6M	7M

(compasso 66) (compasso 76) (compasso 99)

5a	5J	5J	5J	5J	5J	5J	5J	5J	5J	5J	5J	5J	5J	5J	5J	5J
3a	3M	3M	3M	3M	3M	3M	3M	3M	3M	3M	3M	3M	3M	3M	3M	3M
8a	TR	8J	7M	8J	3M	6M	8J	9M	8J	7m	5J	8J	5J	8J	5J	8J

Na primeira parte da tabela observa-se o afastamento gradual dos agregados cromáticos, mais dissonantes, até que predominem as formações por tons inteiros, o que ocorre após a primeira barra divisória (mais espessa, compasso 33), nas cinco formações finais. É nesse momento que se configura o procedimento que comentamos anteriormente: a variação entre modelos de acordes (enfatizando o contraste tímbrico) dá lugar a uma variação harmônica sobre acordes de uma mesma família, variando-se apenas o eixo da oitava. Essa variação ocorre sobre tríades derivadas da escala de tons inteiros até o final da segunda parte da tabela, quando se reforçam as relações por quartas, até que na terceira parte (a partir do compasso 66) se forma a tríade perfeita e sob ela o eixo das oitavas gradualmente chega à oitava justa propriamente dita (compasso 76). A barra divisória nesse ponto indica o início da citação de Scheidt, que assim como as outras formações harmônicas, não ocorre por corte brusco, mas sim por condução gradual, misturando-se por algum tempo ainda a redes de naturezas diversas.

No exemplo anterior ficam claras também duas características do encadeamento das redes harmônicas de Pousseur (para além dos encadeamentos acórdicos, que comentamos anteriormente). No início, a inserção de uma

nova rede é mesclada com a permanência da rede anterior, introduzindo gradualmente a mudança das resultantes. A alternância de redes (ou seja, de acordes de naturezas diversas) substitui de certo modo os encadeamentos de acordes dentro de uma mesma rede, tal como ocorre posteriormente. As recorrências sucessivas das mesmas redes mostram como essa alternância é mais acentuada no início da peça, até que na terceira linha apenas a rede relativa aos acordes perfeitos tonais se repete até se firmar e permanecer por mais tempo, quando ocorre a citação de Scheidt.

Outra característica desses encadeamentos, quando não ocorrem os sucessivos contrastes e reiterações das redes, é a transição gradual entre redes de características diferentes por meio de pequenos e constantes deslocamentos em um dos eixos apenas, enquanto os outros dois permanecem idênticos. Esse procedimento já ocorre entre a sexta e a sétima redes na tabela anterior e fica mais claro a partir do final da primeira linha.

As redes após a citação

Depois de uma reflexão sobre os materiais harmônicos mais diversos a partir de sua pertinência histórica, propondo um desenvolvimento tonal completo (em meio a uma peça composta em 1973), a sequência desse desenvolvimento segue a mesma lógica. As modulações levam os materiais tonais a um enfraquecimento da percepção de estabilidade. Um passo seguinte dessa manipulação seria a substituição do acorde-tipo tonal, formado pela superposição de terças, por um acorde-tipo resultante da superposição de quartas (lembremo-nos da força de impulsão para além da tonalidade que Schoenberg atribui a esses acordes em seu *Tratado de Harmonia*). O ciclo das quartas é exposto melodicamente (sobre a rede 8a: 5a / 5a: 7a m / 3a: 4aJ), em oposição aos encadeamentos de acordes que caracterizam a peça – reminiscente da figura marcante das trompas na *Sinfonia de câmara* op.9 de Schoenberg, uma das peças-símbolo para uma história da harmonia ocidental, como cristalização de uma reflexão harmônica que Pousseur expande em obras como essa.

O trecho seguinte retoma pela última vez as relações acórdicas tonais, apoiando-se sobre a aparição do intervalo de sexta menor a partir da tônica (configurando os acordes do sexto grau e do quarto grau – sem alteração), o que reforça a afirmação da tonalidade de ré menor, além de estabelecer uma relação direta com o fim da frase **b** no coral de Scheidt (único momento em que surge essa relação intervalar, em lugar da sexta maior predominante).

A partir deste momento fica claro que os acordes formados por superposições de quartas serão predominantes nas redes harmônicas da peça daqui em diante, assim como o tinham sido os acordes perfeitos sobre diferentes deslocamentos do eixo da oitava nas redes anteriores à citação. Todas as redes a partir daqui que mantêm o eixo da quinta (5a: 5a) e deslocam o eixo da terça ora para a segunda maior, ora para a quarta justa (3a: 2aM ou 3a: 4aJ), geram acordes resultantes formados por superposição de quartas, sobre diferentes deslocamentos do eixo da oitava (analogamente às redes sobre tríades perfeitas que ocorreram anteriormente na peça).

A primeira das redes seguintes (3a: 2aM) volta a fazer referência a uma sequência harmônica contida no coral de Scheidt, porém transformada pela sua inserção em uma rede de quartas. Na segunda rede (8a: 9aM / 5a: 5a / 3a: 2aM) os acordes utilizados, na sequência, correspondem a posições simétricas em três transposições da rede, que se situam diretamente conectadas. A terceira rede repete o mesmo procedimento sobre a rede "8a: 5a", que aparecera como a última rede a se relacionar com a citação antes que ela passasse a predominar.

Nesse momento, excetuando-se a última rede, todas geram acordes resultantes formados pela superposição de quartas em lugar da tríade, com deslocamento do eixo da oitava – inclusive a rede "8a: 5a", que volta a ser utilizada aqui e por isso é representada como antes e não pela superposição de quartas. Mas equivalem-se perfeitamente os acordes resultantes das redes "8a: 5a / 5a: 5a / 3a: 3a" e "8a: 9a m / 5a: 5a / 3a: 2aM" (essa última correspondendo ao acorde de quartas nas notas superiores).

A única relação direta entre os encadeamentos de Pousseur e os de Scheidt que restava até então (além da derivação das estruturas harmônicas) já era um tanto frágil: o volteio de terça menor, intervalo marcante nos movimentos melódicos da voz superior no coral de Scheidt (quase sempre preenchidos por graus conjuntos como notas de passagem). Na frase **a** do coral, essa figura ocorre duas vezes a partir de **lá**, sendo a segunda uma inversão da primeira (lá-dó-lá, lá-fá♯-lá). Na frase **b**, ocorre entre **si** e **ré**, eixos marcantes para o final do desenho melódico ascendente. Além dessas ocorrências, a figura tem sua importância na voz inferior: a única aparição do si♭ na peça, informação harmônica marcante, ocorre por salto de terça menor no baixo (sol-si♭), em "falsa relação" com o si na voz superior. E ainda, no início da frase **a**, os pontos de apoio do baixo (ainda que mais distanciados) são ré, fá e ré.

Exemplo 56 – Frases **a** e **b** do coral de Scheidt, apontadas as relações melódicas de terça menor

Esse intervalo é reiterado já no início da p.14, e orienta as relações intervalares na voz inferior nas duas redes seguintes, que ainda têm um caráter de encadeamento harmônico, que aos poucos se torna cada vez mais estático. A terça como intervalo organizador na voz inferior é logo substituída pela quarta justa, que passa a impregnar a maior parte dos acordes nas vozes superiores.

Após a referência aos acordes-tipo tonais ao final da p.14, retornam as construções harmônicas por quartas, alternadas com a rede "8a: 5a", e aos poucos se desfaz qualquer relação motívica ou gestual com o coral de Scheidt. Passa-se rapidamente por uma rede de tríades em tons inteiros sobre uma sétima maior (como deslocamento do eixo da oitava, rede "8a: 7aM / 5a: 5a aum / 3a: 3a") e chega-se a um caráter mais próximo ao do início da peça, em acordes estáticos já bastante distanciados da estrutura tonal (redes que mantêm os eixos de 8a: 9a m / 5a: 5a, com o eixo relativo à terça alternando-se entre 3a: 4aJ e 3a: trítono).

A partir deste ponto, as redes já utilizadas mesclam-se a acordes estáticos de tipos variáveis, de tal modo que em alguns momentos não faz mais sentido falar de redes completas, e sim de acordes-tipo de diferentes constituições. As duas últimas redes expostas correspondem a apenas um acorde cada uma, num primeiro momento. A primeira dessas redes ainda é um desdobramento das redes por superposição de quartas, enquanto a segunda introduz o intervalo de trítono em lugar da terça, o mais dissonante e o mais afastado da tríade perfeita desde a citação de Scheidt. A ênfase sobre a variação das estruturas harmônicas de base chega a um extremo em que a informação reside sobre a cor local de cada acorde e não sobre o universo

harmônico resultante de encadeamentos sobre um mesmo modelo de agregado, como ocorria em toda a seção central da peça. Esses novos acordes "estáticos" podem ser lidos, no sentido da reflexão sobre a história da harmonia representada nessa peça, como representantes das conquistas harmônicas do século XX, do tratamento mais livre da dissonância, *pari passu* com uma valorização inaudita do timbre como parâmetro composicional – e do conteúdo tímbrico de cada agregado do discurso harmônico. Muitos encadeamentos ocorrem agora entre acordes provenientes de redes diferentes.

Exemplo 57 – Segundo sistema da p.16 de *Vue sur les jardins interdits*

Pousseur (1974) © Suvini Zerboni

Assim como a rede "8a: 7aM / 5a: 5a aum / 3a: 3a", utilizada desde a p.15, essa última rede introduzida na peça apoia-se sobre tons inteiros (em lugar das quartas) para a formação da tríade (nos eixos equivalentes à terça e à quinta), sobre o deslocamento do eixo da oitava para a sétima maior. A estrutura dessa nova rede, no entanto, não provoca relação direta com a superposição de tríades, tal como as redes de tons inteiros anteriores. Sua função na peça é também diversa, gerando acordes estáticos, em oposição à mobilidade daquelas redes. A ênfase sobre a cor local dos acordes observa-

-se na própria manipulação da rede: o primeiro acorde derivado dela (fá--fá♯-dó-ré) não é formado como os outros, já que no eixo referente à oitava (substituída pela sétima maior) utiliza a nota superior ao invés da inferior.

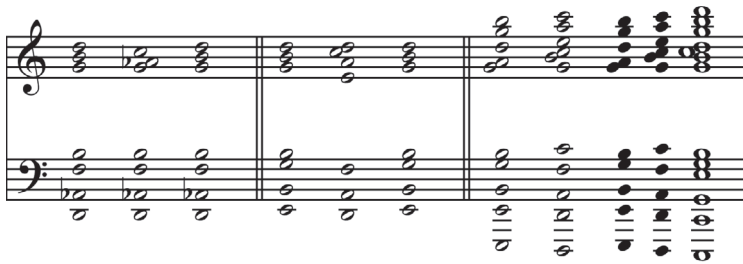
Em todos os acordes do exemplo anterior a terça menor volta a ser o intervalo organizador dos encadeamentos: nos acordes derivados da primeira rede apontada, ela orienta os encadeamentos tanto na voz superior (si♭-sol) quanto na inferior (fá-lá♭); naqueles derivados da segunda, esse procedimento ocorre apenas na voz superior (fá-ré).

Exemplo 58 – *Vue sur les jardins interdits*, p.17

Pousseur (1974) © Suvini Zerboni

Pousseur afirma que esse trecho final, com seus acordes estáticos, talvez remeta ao pesar causado pela morte de Maderna. Ele ainda relaciona essa estaticidade com o final de *Symphonies pour instruments à vent* de Stravinsky (Gonneville, 2001b, p.10). Stravinsky compôs primeiro o coral que encerra a peça, publicado em versão para piano em 1920, em um volume

com peças de diversos compositores chamado *Le tombeau de Claude Debussy*. Boucourechliev (1982, p.186) comenta que a peça "não é a expressão direta de um sentimento de luto, a mímica sonora de um lamento, mas um discurso altivo, formas que transpõem e ritualizam esse sentimento: um coral impassível, litanias instrumentais hieráticas". Pousseur, por sua vez, não empreende aqui uma referência direta a Stravinsky, mas engendra sua própria transposição de seu luto em um coral igualmente grave e circunspecto. O exemplo abaixo mostra as formações harmônicas predominantes no coral final de *Symphonies pour instruments à vent*, que possuem em comum com as formações finais de *Vue sur les jardins interdits* a ênfase sobre as relações de quinta justa e semitom, porém inseridas sempre no contexto dos acréscimos de notas inesperadas sobre tríades perfeitas.

Exemplo 59 – Dois encadeamentos predominantes no coral final de *Symphonies pour instruments à vent* de Stravinsky, e à direita os acordes finais da peça

Recapitulando as redes e os acordes-tipo resultantes desde o final da citação de Scheidt até o final da peça, (ou seja, desde as tríades perfeitas até os agregados mais dissonantes), teríamos a sequência representada no exemplo seguinte.

Exemplo 60 – Tabela representando, em sequência, as redes utilizadas da p.13 à 17. Observem-se as repetições dos mesmos padrões de acordes

5a	7m	5a	7m	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5a	5+	5a
3a	4a	3a	4a	2M	2M	3a	4a	3a	2M	3a	3a	4a
8a	5a	8a	4a	8a	9M	5a	7M	6m	7M	5a	7M	9m

5a	5a	5a	5a	5+	5a	5a	5+	5a	5a	5+	5a
3a	TR	3a	TR	3a	TR	4a/2M	2M	TR	4a/2M	2M	TR
8a	9m	5a	9m	7M	9m	7M	7M	9m	7M	7M	9m

Logo de início vê-se que os contrastes entre os tipos de acordes resultantes pesam mais nesse momento do que a manutenção de um mesmo perfil de acorde sobre os deslocamentos de um dos eixos, como ocorrera nas redes anteriores à citação.

Panorama do planejamento harmônico geral

Procedendo a uma tentativa de classificação dessas redes a partir da natureza dos acordes resultantes, a direcionalidade harmônica de toda a peça pode ficar mais clara, como se vê no exemplo seguinte.

Exemplo 61 – Classificação das redes e o planejamento de sua distribuição pela peça, dividindo-as em agregados cromáticos, escalas de tons inteiros, tríades aumentadas, quartas e tríades perfeitas (no que diz respeito à natureza das resultantes dos eixos superiores, relativos à terça e à quinta)

página	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15.1	15.2	16.1	16.2	17
Agregados cromáticos	X	X	X	X												X	X		X
Esc.T.I. (híbrida)	X	X	X	X	X		X											X	X
Esc.T.I. (estrita)				X	X		X												
Tríade aum. (híbrido)					X	X									X	X	X		
Tríade aum. (tons int.)						X													
Quartas (híbrido)			X					X	X				X	X	X	X	X	X	X
Quartas (estrito)								X					X						
Tríade perf. (híbrido)				X		X			X	X	X			X	X	X	X		
Tríade perf. (estrito)									X	X	X	X	X						

Na tabela acima, demos prioridade na classificação das redes (segundo a estratégia da análise que acabamos de descrever) à natureza da tríade formada pelos eixos relativos à terça e à quinta, sob os quais ocorrem os mais diversos deslocamentos do eixo da oitava. Para dar conta dessas ca-

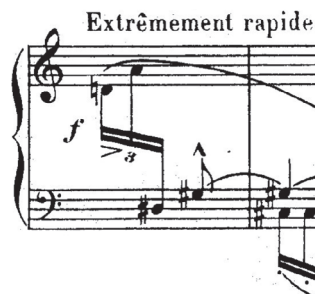
racterísticas das vozes superiores sem deixar de lado a resultante do acorde, incluindo o eixo da oitava, dividimos as categorias em "híbridas" e "estritas", as primeiras correspondendo à formação referida (tríade perfeita, escala de tons inteiros etc.) apenas nos eixos de quinta e terça e as "estritas" correspondendo às resultantes completas, incluindo o eixo da oitava. Fica clara assim, nessa tabela, a presença de uma variedade maior de acordes-tipo quando Pousseur se utiliza de agregados mais dissonantes, de natureza cromática; eles estão sempre acompanhados de acordes de outras naturezas, em oposição ao que acontece nas p.10, 11 e especialmente 12, momento caracterizado pela manipulação da citação de Scheidt em seu "idioma" original apenas.

Como era de se esperar, não há uma única direção linear dos agregados mais dissonantes aos acordes tonais. Mas fica claro que o afastamento inicial dos agregados mais cromáticos em direção aos acordes perfeitos dá-se priorizando as relações de tons inteiros, utilizando pouco as formações em quartas; enquanto no caminho inverso, desde a citação até o fim da peça, utilizam-se mais as formações por quartas em detrimento daquelas em tons inteiros. Por último, vê-se que o caminho que conduz à citação de Scheidt é mais longo que o caminho de retorno – por esse motivo dividimos as p.15 e 16 em duas colunas na tabela, a deixar claro como os caminhos harmônicos se modificam de forma mais acelerada nessa parte da peça.

Por um lado, a eficiência formal da peça é reforçada pela liquidação mais breve de procedimentos que já ficaram claros em sua primeira enunciação; uma retrogradação "estrita" do caminho harmônico, uma vez clara para o ouvinte como estratégia, tornar-se-ia facilmente redundante, retórica apenas. Por outro lado, a paixão matemática e numérica que observamos nos textos de Pousseur (acompanhada de reflexões hermenêuticas e políticas) convida a outra interpretação. A citação como revelação, como epifania, que surgiria "naturalmente" dos materiais harmônicos mais distantes, porém ordenados segundo princípios comuns, teria de surgir em um momento igualmente significativo do tempo em que a peça transcorre. O momento mais representativo para essa "aparição" é a primeira vez em que a citação ocorre no tom original, que coincide com a primeira enunciação completa de uma semifrase. A partir desse momento, o material tonal passa a predominar e Pousseur opera uma espécie de desenvolvimento harmônico; mas o choque da aparição da citação já transcorrera, no momento em

que aquela semifrase é enunciada. Pousseur organiza a partitura em 34 sistemas, e a primeira semifrase completa da citação, no tom original, ocupa quase completamente o 21º sistema da peça. Números contíguos na série de Fibonacci, mostram como a citação secciona aureamente a peça inteira.

Retornando ao Exemplo 60, a segunda parte da tabela diz respeito ao momento em que surge pela primeira vez o acorde que encerrará a peça, que passa a exercer um papel predominante a partir de sua aparição. Este último acorde, a ser enunciado quatro vezes antes do fim da peça como acorde estático de longa duração, pode ser entendido como uma nova derivação da rede "8a: 9a m / 5a: 5a / 3a: trítono", já apontada no Exemplo 59, mas desta vez derivando o acorde a partir da nota superior no eixo equivalente à oitava, como já ocorria no exemplo anterior. Esse acorde tem um significado especial para as discussões harmônicas de Pousseur, o que é explicitado na peça *La Seconde Apothéose de Rameau*, que desdobra extensamente as estruturas de *Vue sur les jardins interdits*. Esse último acorde corresponde à resultante da superposição das quatro notas do marcante motivo inicial do primeiro movimento da *Segunda sonata* para piano de Boulez, motivo que ainda é melodicamente recorrente no terceiro movimento da sonata. Esse motivo abre a peça *La Seconde Apothéose de Rameau*, de Pousseur, que faz dele largo uso (assim como da série completa da *Sonata*).

Exemplo 62 – Início da *Segunda sonata* de Pierre Boulez

Encerrando a longa reflexão sobre harmonia que é *Vue sur les jardins interdits*, Pousseur argumenta sobre a relação efetiva que a harmonia que eles construíam em suas obras pós-webernianas articulava com a história da harmonia (de Scheidt a Boulez); as propostas trazidas por Webern permitiriam (a partir de uma maior generalização dos princípios seriais) a genera-

lização dos princípios de Rameau (tese defendida no ensaio *L'apothéose de Rameau*, que se torna o verdadeiro programa da peça *La Seconde Apothéose de Rameau*).

La seconde apothéose de Rameau

O tratamento rigoroso dado aos materiais harmônicos que descrevemos em *Vue sur les jardins interdits* pode ser visto como o procedimento responsável por uma relativa despreocupação com a informação sobre outros parâmetros composicionais nessa peça. Como já comentamos, ela parece definir sua proposta na demonstração da realização de um modelo estrutural, das mais variadas formações de agregados de alturas a partir de um mesmo material de origem, o coral de Scheidt. Com esse fim em mente, Pousseur parece ter conscientemente deixado com um grau menor de variação a textura polifônica ou mesmo o aspecto rítmico e métrico, que apenas se desdobra a ponto de caracterizar materiais harmônicos diversos, sem chegar a propor uma informação suficiente por si próprio.

À maneira de um grande encadeamento harmônico modelar, Pousseur utiliza *Vue sur les jardins interdits* como um dos materiais básicos para a peça *La Seconde Apothéose de Rameau*[26] (de 1981), na qual ele tenta, ao mesmo tempo, demonstrar a efetividade e a pertinência das propostas composicionais discutidas já havia mais de dez anos (em especial no ensaio *L'Apothéose de Rameau*), mas também realizar uma espécie de peça programática a retratar o debate que o afastara de Boulez – em uma tentativa (aparentemente sem sucesso) de recolocar a discussão sobre bases mais amicais, não mais sobre a forma de mútuos ataques diretos, mas sobre a forma de uma reflexão musical propriamente dita. É um depoimento apropriadamente metalinguístico, uma obra que procura abarcar todo o escopo das discussões sobre obras de outrem (também de Webern, mas particularmente de Stravinsky) que eles haviam empreendido.

O "programa" para a peça segue o modelo das *apothéoses* ou *tombeaux* barrocos, homenagens em reverência a outros compositores, uma maneira

26 Para uma orquestra de câmara formada por madeiras, metais, piano, percussão e cordas graves.

retomada pelos compositores franceses no início do século XX de modo a explicitar sua relação com o passado, uma prática nem sempre explícita durante o século XIX – entre os exemplos mais significativos temos as *hommages* de Debussy a Rameau e Haydn, os *tombeaux* de Debussy e Dukas compostos por De Falla e o *Tombeau de Couperin* de Ravel. É o próprio Couperin (1668-1733) que se insere como um dos fundadores dessa rede de referências, em duas obras em especial. Em 1724 ele publica em Paris uma série de dez peças sob o nome de *Les goûts réunis ou Nouveaux concerts à l'usage de toutes sortes d'instruments de musique, augmentés d'une grande Sonate en Trio intitulée Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli*. A sequência dos nomes de cada movimento dessa sonata em trio constitui uma espécie de programa, seguindo passo a passo a chegada de Corelli ao Parnasso, sua recepção pelas musas, o provar da água da fonte de Hipocrene. Essa primeira *apothéose*, inserida no ciclo *Les goûts réunis*, já consiste em uma defesa enfática, na maturidade do compositor, da síntese entre o estilo italiano e o estilo francês que ele empreendera em toda sua trajetória. No ano seguinte, ele publica *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully*. Da mesma forma que a *apothéose* anterior, o nome dos movimentos sugere um programa, em que Lully, enquanto rege um concerto nos Champs Elysées, é interrompido pela descida de Apolo, que lhe oferece um lugar no Parnasso, ao que seguem os rumores de inveja e os lamentos de seus contemporâneos. À ascenção de Lully ao Parnasso segue a sua recepção por Corelli e suas musas italianas, e o agradecimento de Lully a Apolo, sucedendo-se os estilos contrastantes. A síntese dos dois estilos que segue é já característica da expressão de Couperin, com as descrições "*Apollon persuade Lulli et Corelli que la réunion des goûts français et italien doit faire la perfection de la Musique*", seguida de "*Air léger pour deux violons, Lulli jouant le sujet, et Corelli l'accompagnant. Second air. Corelli jouant le Sujet à son tour, que Lulli accompagne*". Ao movimento final da obra: "*La paix du Parnasse, faite aux conditions, sur la remontrance des muses françoises, que, lorsqu'on y parleroit leur langue, on diroit dorénavant Sonade, Cantade, ainse qu'on prononce Ballade, Sérénade, &c*". Como ocorre em vários textos de Pousseur, Couperin assume no texto final o tom satírico já sugerido anteriormente, ao aliar a proposta formadora de suas composições a uma ácida crítica de seus contemporâneos.

Em referência ao estilo desses textos, Pousseur escreve o fantástico programa de *La Seconde Apothéose de Rameau*: "No Parnasso, anjos noviços cuja condição incita à modéstia e cujos nomes não serão portanto pronunciados discutem inflamados sobre as virtudes de um ramo ancestral e da utilidade de ainda colher seus frutos". Inserindo-se humildemente como noviço no Parnasso dos mestres do passado, Pousseur começa o programa evocando suas diferenças com Boulez (o outro "anjo noviço") em relação à pertinência da noção de harmonia para a música nova. Ele utiliza um jogo de palavras entre Rameau e *rameau* (ramo), colocando a herança de Rameau na teorização harmônica como o colher dos frutos desse ramo. Adjetivando essa palavra com "ancestral", sugere outro jogo de palavras, como se Rameau e sua produção fossem o ramo de uma árvore genealógica da qual eles descendessem diretamente. O segundo parágrafo do programa coloca ainda Webern, Schoenberg e Stravinsky como tributários da mesma preocupação harmônica.

> Contudo o arcanjo Antoine reitera as lições do antigo jardineiro, provando com trabalhos originais que sua aplicação prática pode naturalmente ser bem mais diversificada do que aquela feita em seu tempo.
>
> Consequentemente, os serafins Arnold e Igor visitam unidos o retiro do velho eremita para persuadi-lo a esquecer a cegueira das gerações precedentes e rogar que ele assista à festa que se planeja em sua honra.[27] (Pousseur, *La Seconde Apothéose de Rameau*, partitura, 1981, p.1)

Se as discussões sobre a harmonia no seio da geração serial pós-weberniana são retratadas na peça de Pousseur por citações de peças suas e de sua geração, ao lado de novos materiais seriais, a sequência do programa aproxima pouco a pouco esses materiais dos de Webern, Schoenberg e Stravinsky, até que se inicie a celebração em honra de Rameau, antecedida pela *Hommage à Rameau* de Debussy: "Desde antes de seu retorno, o bem-aventurado Claude-Achille prepara uma homenagem circunstancial, na qual ele propo-

27 *"Cependant, l'archange Antoine réitère les leçons de l'ancien jardinier, tout en prouvant par des travaux originaux que leur application pratique peut naturellement être bien plus diversifiée que celle faite en son temps.*
En conséquence, les séraphins Arnold et Igor visitent de concert la retraite du vieil ermite pour le persuader d'oublier l'égarement de précédentes générations, et le prier d'assister à la fête que l'on organise en son honneur."

rá, para reparar as ingratidões perpetradas contra o santo e garantir que elas não possam se reproduzir, de 'esquartejar seu rosto' às dimensões do firmamento" (ibidem). A expressão final, "esquartejar seu rosto" ("écarteler son visage"), é uma das colocações marcantes nas discussões entre Boulez e Pousseur, utilizada primeiro por Boulez em relação a Webern (como prógono de um serialismo autônomo das relações de alturas do passado) e depois por Pousseur em relação a Rameau, em referência sinedóquica à harmonia (em *L'apothéose de Rameau*). Nesse contexto a expressão aponta à referência crítica, que transcende a homenagem, a repetição ou a apropriação, depreendendo da influência de outrem a elaboração de novos caminhos.

Gonneville (2001a) demonstra como duas obras preexistentes de Pousseur servem de base para *La Seconde Apothéose de Rameau*: o *Prologue dans le ciel* (de *Votre Faust*) e *Vue sur les jardins interdits*. Essas duas peças são desdobradas em fragmentos que são intercalados (mantendo-se sua ordem como na peça original) também com citações mais ou menos transfiguradas dos compositores a que Pousseur se refere. Dessa forma, estraçalhadas em fragmentos dos mais diversos tamanhos, essas duas peças acompanham a duração completa da *Seconde Apothéose de Rameau* como panos de fundo alternados.

Ele mostra ainda como o *Prologue dans le ciel* já era em si construído a partir de desdobramentos seriais sobre materiais de Webern, Boulez, Stockhausen, Schoenberg, Stravinsky e do próprio Pousseur. A peça inicia com a referência ao universo serial pós-weberniano no qual se iniciaram as discussões a que Pousseur se refere. Aos poucos a presença de materiais relacionados a Webern (especialmente à *Segunda cantata*) predomina, até que se chega ao momento do programa em que Schoenberg e Stravinsky apareceriam unidos em nome da recuperação do legado de Rameau. Em um momento seguinte a referência à *Hommage à Rameau* de Debussy conduz a citações de Rameau mais ou menos transfiguradas, coincidindo com o momento em que surge a citação de Scheidt em *Vue sur les jardins interdits*. Esse momento é sucedido por seções indeterminadas, de improvisação dirigida, até alcançar o acorde final de *Vue sur les jardins*, que coincide com o material inicial da peça, o motivo inicial da *Segunda Sonata* de Boulez.

Como breve ilustração da organização harmônica de *La Seconde Apothéose de Rameau* e de suas resultantes semânticas, apontamos aqui a maneira como Pousseur engendra a aparição unida de Schoenberg e Stravinsky. A

partir do compasso 171, em que ocorre um trecho de *Vue sur les jardins* que utiliza redes que incluem relações por tons inteiros (originalmente na p.7 daquela peça, como comentamos já no Exemplo 51), os fragmentos de *Vue sur les jardins* são alternados com curtas citações literais – primeiramente do *Canticum Sacrum de Stravinsky*, os três primeiros compassos do terceiro movimento, em que o órgão (no original) expõe as seis primeiras notas da série. Assim como a rede que a antecede, a citação de Stravinsky expõe quase exclusivamente relações por tons inteiros, excetuando-se apenas a ocorrência de uma segunda menor.

Exemplo 63 – *La Seconde Apothéose de Rameau*, compassos 171 e seguintes, em que ocorre um trecho de *Vue sur les jardins interdits* (com sua *reseau* apontada ao lado) e em seguida uma citação do *Canticum Sacrum* de Stravinsky (ambos os materiais em madeiras e metais)

Finda a citação, retorna imediatamente a sequência do fragmento anterior de *Vue sur les jardins*, que é interrompido assim que se encerra o trecho relativo à rede em questão (que ainda resulta em tríades de tons inteiros nas vozes superiores). A interrupção é engendrada pela citação dos primeiros compassos do *Concerto para piano* de Schoenberg, logo se retornando à sequência do fragmento de *Vue sur les jardins*. Nesse caso a proximidade entre os materiais é melódica, já que o início da melodia citada do *Concerto* ocorre sobre quatro notas (mi♭, si♭, ré, fá) muito presentes na voz superior do fragmento que a antecede.

Exemplo 64 – Compassos 176 e seguintes de *La Seconde Apothéose de Rameau*, em que ocorrem, em sequência, dois fragmentos de *Vue sur les jardins...* nos sopros (apontados aqui com suas respectivas redes) intercalados por uma citação do *Concerto para piano op.42* de Schoenberg (ao piano solo)

Após uma breve rememoração de materiais anteriores, em menos de vinte compassos retornam essas alternâncias entre fragmentos de *Vue sur les jardins interdits*, *Canticum Sacrum* e o *Concerto para piano* de Schoenberg, manipulados agora de outra forma. A partir do compasso 201 desenrolam-se sete compassos em que o perfil rítmico e melódico da frase inicial do solista no *Concerto para piano* de Schoenberg é enunciado utilizando-se a série do *Canticum Sacrum* de Stravinsky. Nos rascunhos e anotações do compositor[28] para essa peça ele denomina esse material de "pseudo-Schoenberg: série Stravinsky". O perfil do acompanhamento é ligeiramente variado, acrescentando-se uma linha a mais na polifonia, no clarinete baixo. Emenda-se imediatamente a sequência do fragmento de *Vue sur les jardins*, que se inicia repetindo encadeamentos já realizados acima e segue com a frase simétrica (derivada de Scheidt) da p.8 daquela peça.

Exemplo 65 – Material "pseudo-Schoenberg", em piano, clarinete baixo e fagote, seguido de novo fragmento de *Vue sur les jardins*... nos sopros (com suas respectivas redes indicadas abaixo), tal como ocorrem a partir do compasso 201 de *La Seconde Apothéose de Rameau*

28 Materiais conservados na Fundação Paul Sacher (PSS-SHP), na Basileia.

Segue imediatamente (do compasso 213 ao 218) o fragmento que Pousseur, em seus rascunhos, chamou analogamente de "pseudo-Stravinsky: série Schoenberg": seis compassos que enunciam o perfil melódico e rítmico do início do terceiro movimento do *Canticum Sacrum* de Stravinsky, utilizando em lugar da série original a série do *Concerto para piano* de Schoenberg (tal como enunciada no início daquela peça).

A rede que antecede o material "pseudo-Stravinsky" reforça as relações intervalares de quarta e oitava justa, abundantes no fragmento que a segue: a quarta é melodicamente enfatizada no primeiro e no quarto compassos do "pseudo-Stravinsky", e toda a melodia ocorre duplicada em oitavas. Findo o fragmento, retorna a sequência do fragmento de *Vue sur les jardins*, reforçando ainda mais as relações por quartas e encerrando o trecho em que se mesclam as referências a Stravinsky e Schoenberg.

Exemplo 66 – Material "pseudo-Stravinsky" e novo fragmento de *Vue sur les jardins interdits*, ambos em madeiras e metais, a partir do compasso 213 de *La Seconde Apothéose de Rameau*

O fragmento "Pseudo-Stravinsky" é puramente melódico, com dobramentos de oitava, percorrendo a série do *Concerto op.42* de Schoenberg em lugar da série original do *Canticum Sacrum* de Stravinsky. No fragmento "pseudo-Schoenberg" ocorre uma manipulação serial mais intrincada, colocando-se em questão a relação estabelecida por Schoenberg entre a série (exposta tematicamente na melodia) e a harmonização no acompa-

nhamento. Pousseur jamais utilizaria a série dessa forma desavisadamente: assim como no trecho de *Vue sur les jardins interdits* em que ocorre um procedimento análogo a um desenvolvimento harmônico tonal, aqui ele se apropria da maneira característica de Schoenberg de operar a série, compõe "à maneira" de Schoenberg.

O fragmento "pseudo-Schoenberg" segue aproximadamente a disposição serial do acompanhamento da frase original do *Concerto op.42*, que não ocorre completa na citação anterior (Exemplo 64). No original, a melodia percorre a versão original da série de forma linear, repetindo apenas (como motivo melódico) as notas 9, 10 e 11 antes do surgimento da nota 12. Já no acompanhamento, a variedade harmônica é gerada pela busca de arpejos de acordes a partir de diferentes sequências para as mesmas notas, já que a mesma forma serial (a original) é utilizada no acompanhamento e na melodia. Na primeira frase do *Concerto op. 42* o acompanhamento utiliza os grupos de notas 4-5-6, 6-1-3, 3-2-4, 9-10-11-12, 7-8-12 e 7-8-11, até que se reinicia a série na forma original, das notas 1 a 7 (até o início do compasso 9), como se vê no exemplo abaixo.

Exemplo 67 – Frase inicial (ao piano) do *Concerto para piano* op.42 de Schoenberg

No fragmento "pseudo-Schoenberg", em que esse trecho é transfigurado por Pousseur com a utilização da série do *Canticum Sacrum* de Stravinsky, a melodia segue exatamente a mesma disposição serial do original de Schoenberg, tomando-se apenas a liberdade da utilização eventual de oitavas destacando alguns pontos da linha. Já no acompanhamento, Pousseur opera com a mesma liberdade que Schoenberg procedera na busca de variedade harmônica para o acompanhamento: a partir do terceiro compasso a disposição serial é praticamente idêntica à de Schoenberg (3-4-2, 9-10-11-

12, 7-8-12, 7-8-11, 1-2-3-4), mas nos dois primeiros compassos, Pousseur evita a forte sugestão de um acorde de lá bemol maior que ocorreria com a nota 4 no baixo, simultânea à nota 2 na melodia e seguida novamente da nota 4 já no início do compasso seguinte.

Exemplo 68 – Material "pseudo-Schoenberg", em piano e clarone

Em lugar do arpejo 4-5-6, Pousseur utiliza o arpejo 8-6-5, e em lugar do arpejo 6-1-3 no segundo compasso, ele utiliza o arpejo 9-1-3. Invertendo a posição das notas 6 e 5 e colocando a nota 8 no lugar da 4 (no primeiro arpejo), Pousseur consegue um resultado harmônico mais próximo do procurado por Schoenberg, as três notas à distância de quarta justa: no primeiro compasso, a primeira nota da melodia, em relação à primeira e à última nota do arpejo (no tema original do *Concerto*, dó-fá-si♭; no "pseudo--Schoenberg", sol-dó-fá). Ao mesmo tempo, a utilização da nota 9 em lugar da 6 no segundo arpejo gera uma tríade de si bemol maior entre as notas do baixo nos primeiros tempos dos três primeiros compassos, o mesmo acorde que as notas 2, 3 e 4 da melodia original geravam e deixam de gerar com a utilização da série de Stravinsky.

Os tratamentos harmônicos e seriais mesclados aos materiais de *Vue sur les jardins interdits* neste trecho de *La Seconde Apothéose de Rameau* ilustram procedimentos que abundam por toda a peça, tanto na evocação a materiais do *Prologue dans le ciel* como pano de fundo (alternadamente com *Vue sur les jardins interdits*) quanto na transfiguração de materiais evocados, como por exemplo a enunciação de fragmentos da *Segunda sonata* de Boulez ou do *Zeitmasse* de Stockhausen substituindo as estruturas de alturas originais por escalas de tons inteiros, pentatônicas ou diatônicas pura e simplesmente. Da mesma forma fragmentos de Rameau surgem

intactos (na companhia de fragmentos de Scheidt em regiões harmônicas conflitantes) ou transformados à maneira da tonalidade expandida do século XIX.

Obras "tardias"

Os procedimentos harmônicos utilizados por Pousseur e comentados até aqui, ao lado de suas consequências para o discurso (das resultantes semânticas às experiências com a forma musical), se fazem presentes em toda a obra subsequente de Pousseur, o que mais que um sinal de coerência ou lealdade a um discurso teórico, atesta a abrangência e a efetiva variedade de novas possibilidades criativas dos procedimentos que ele desenvolve a partir da década de 1960. *Vue sur les jardins interdits*, a peça que escolhemos como representativa do pensamento de Pousseur (por ser dedicada a uma rigorosa sistematização harmônica a partir de um material preexistente), foi composta em 1973 – entre o ensaio *L'apothéose de Rameu* e a peça *La seconde apothéose de Rameau*, que também comentamos. Pousseur compôs *Vue sur les jardins interdits* aos 44 anos, 22 anos após seu encontro com Boulez – 22 anos das mais agudas transformações, reflexões e descobertas. Após toda uma fase de definição de caminhos e de uma série de inúmeras experiências, essa peça mostra o compositor com um domínio de todos os materiais e procedimentos com que ele se pusera a trabalhar nos anos anteriores e com um fim claro – com uma direção muito bem definida. O período que segue à composição dessa peça é o mais produtivo para o compositor, que permanece em plena atividade até seu desaparecimento, 36 anos mais tarde.

Pousseur permanece igualmente ativo em uma larga gama de vertentes e gêneros musicais diversos, que transcendem as questões discutidas neste livro, como o teatro musical (quase sempre em parceria com Michel Butor), com obras como *Leçons d'enfer* (1990-91) e *Don Juan à Gnide* (1996), ou obras de música eletroacústica pura – como *Liège à Paris* (1977), *Seize paysages planétaires* (2000) – ou mista – como *Nouvelle invitation à l'Utopie* (1973), *Tales and Songs from the Bible of Hell* (1979), *L'École d'Orphée* (1989).

É possível destacar ainda, em difíceis classificações como essas em um catálogo tão grande e variado como o de Pousseur, uma série de obras pro-

vindas da mesma nostalgia da riqueza semântica perdida com a música serial (e recuperada em sua obra posterior) – obras de menor pretensão, mas nem por isso negligenciáveis ou menos bem-sucedidas, associáveis à prática do "*à la manière de*", à apropriação direta dos traços distintivos do discurso de outrem, à maneira de Van Meegeren. No caso de Pousseur, como seria de se esperar, a presença de referências as mais distintas e variadas em um mesmo ciclo de obras gera grande parte de sua força, pelo choque entre as diferentes apropriações.

O ciclo foi denominado de "*dicté par...*", em lugar de "*à la manière de*", diminuindo de certa forma o afastamento da referência, identificando-se "o mais exatamente possível" (Pousseur, 2009b, p.321) ao compositor em questão. As primeiras peças do conjunto são de 1980, *Le bal de cendrillon* para piano, *"dicté par..." nº0: P. I. Tchaikovsky*, seguida por *Fantaisie et Fugue*, ligada a Schoenberg (com a data "1930" ao lado de seu nome), em três versões: *"dicté par..." nº1a*, para quarteto de cordas, *"dicté par..." nº1b*, para instrumento melódico grave e piano, *"dicté par..." nº1c*, para orquestra (em arranjo de Claude Ledoux). A peça seguinte no ciclo é *Variations* para clarinete e piano, *"dicté par..." nº2, Anton Webern 1940.* Em 1983 é acrescentada *Hermes II* para violino solo, com o subtítulo *"dicté par..." nº3, Béla Bártok*. No ano seguinte ele segue com a série, agora em referências a compositores ainda anteriores, representando as obras com números negativos, na *Sonate des Maîtres viennois* para piano: *"dicté par..." nº-1a, Ludwig van Beethoven 1795*; *"dicté par..." nº-1b, Wolfgang Amadeus Mozart, 1780*; e *"dicté par..." nº-1c, Franz Schubert 1810*.

A data colocada ao lado dos nomes dos compositores diz respeito à época da produção do compositor em que Pousseur busca "inserir-se" – o momento particular de sua trajetória que ele tenta emular. Em relação a Schoenberg ele evoca 1930, data intermediária entre as peças de sua produção dodecafônica mais madura – entre obras como o *Terceiro quarteto* op.30 (1927), as *Variações para orquestra* op.31 (1928) e a *Klavierstück* op.33a (1929), de um lado, e a *Klavierstück* op.33b (1931), o *Concerto para violino* op.36 (1936) e o *Quarto quarteto* op.37 (1936), de outro. Em relação a Webern ele elege 1940, data de conclusão da *Primeira cantata* op.29 e das *Variações para orquestra* op.30. Ainda assim, todos as diferenças entre as referências a Webern e a Schoenberg nesse caso residem para além da estrutura basilar: os *"dicté par..."* de números 1 e 2 utilizam todos a mesma série,

que pode ser vista como uma variação da série do op.31 de Webern que a aproxima da série do op.28 (baseada sobre as notas B-A-C-H). Pousseur utiliza-se da série da *Segunda cantata* op.31 de Webern para compor uma espécie de obra póstuma, apontando que a relação serial entre clarinete e piano poderia fazer crer que se tratasse de um "bastante convincente op.32 daquele compositor" (2009, p.321).

Exemplo 69 – Série dos *"dicté par..."* n.1 e 2 de Pousseur, assinaladas as aparições do motivo B-A-C-H em forma retrogradada e variada

Exemplo 70 – Série da *Segunda cantata* op.31 de Webern, assinalados os grupos de três notas que permanecem idênticos na série de Pousseur

Os procedimentos que comentamos desde *Votre Faust* até *Vue sur les jardins interdits* e *La Seconde Apothéose de Rameau*, por sua vez, continuaram a ser largamente utilizados em toda a trajetória de Pousseur em obras de longa duração e intrincadas elaborações a partir de materiais preexistentes, mantendo algo ainda do espírito das apoteoses barrocas, como nas duas apoteoses de Rameau – obras que permanecem intimamente ligadas aos procedimentos que comentamos, com diferentes graus de reconhecimento dos materiais a que se faz referência. Entre elas podemos apontar *Die Erprobung des Petrus Hebraïcus* (1974), "teatro musical de câmara" (em versão francesa denominado *Le procès du jeune chien*, em parceria com Butor), um grande monumento a Schoenberg; *Nuit des nuits* para orquestra (1985), em que ele se debruça sobre Bach, em especial sobre as *Variações Goldberg* (cujo interesse harmônico ele já comentava em 1963, no texto *La question de l'ordre dans la musique nouvelle*); *Dichterliebesreigentraum* para solitas, coro e orquestra (1992-3), imensa elucubração sobre o *Dichterliebe* op.48 de Schumann, ciclo ao qual Pousseur dedica seu livro *Schumann le poète*

(1993);[29] *Aquarius-Memorial* para piano e orquestra (1994-9), colossal e variadíssimo ciclo de obras dedicado a Karel Goeyvaerts; *La guirlande de Pierre* para soprano, barítono e piano (1997), coletânea de canções compostas nos mais variados contextos, diversas ligadas a situações íntimas ou familiares, com materiais provindos tanto da história da música erudita quanto da música popular, incluindo a referência a uma canção-símbolo da Comuna de Paris, *Le temps des cerises*.

Esse último levantamento um pouco acelerado da obra mais recente de Pousseur ocorre nessa velocidade devido, em primeiro lugar, à extensão de sua enorme produção. Ao mesmo tempo, parece relevante apontar como a ênfase direta sobre a metalinguagem em sua obra não é episódica nem restrita a um período de formação ou de discussões mais acirradas com seus colegas. A referência perceptível a obras preexistentes, a gestos do passado e de outras culturas musicais é um fio condutor, um dos eixos sobre os quais toda sua produção se assenta, um recurso de base sobre o qual ele opera por toda sua vida. A julgar pela sua vasta produção teórica, trata-se ainda de um procedimento ao qual ele se refere mesmo quando não há citação ou alusão reconhecível para o ouvinte, dada a sua consciência da situação metalinguística em que se encontra a música hoje.

Desde as discussões no seio do serialismo a atitude de Pousseur em relação à música do passado é de uma crítica dialética, de uma incorporação orgânica das forças que permanecem como um enriquecimento das perspectivas futuras. Pousseur nunca abandona sua postura anticapitalista ou as referências a Marx e Mao Tse-Tung, não obstante o caráter utópico de muitas de suas proposições. É talvez devido a sua consciência da dificuldade de uma analogia mais direta entre ideologia política e estrutura interna da obra de arte que ele reforça o caráter utópico de suas proposições. Nesse sentido, a responsabilidade do compositor para com a linguagem em tempos de crise parece ser para ele uma questão de ética, uma prestação de contas com o passado, uma reverência à força que os compositores do passado não perderam em animar a imaginação musical do presente. Pousseur opera nesse campo imaginário, sem pudores em trabalhar com todo o material musical já conhecido, mas sem concessões a um pensamento musical conservador.

---

29 Pousseur afirmara que *Dichterliebesreigentraum* lhe era tão importante quanto *Votre Faust* (Pousseur apud Hubin, 2004, p. 36).

A análise excessivamente detalhada de uma peça-chave, de um lado, e a panorâmica a *vol d'oiseau* de sua obra posterior, de outro, podem situar essa forma específica de metalinguagem como um dos fundamentos de toda sua obra. A vontade da organização de um substrato de sistema de referência comum, ainda possível em meio aos escombros da linguagem, no meio do caminho entre o aprofundamento das pesquisas seriais, a recuperação da noção de harmonia em seu sentido o mais amplo possível e a materialização (a presença palpável) da história da música por meio de citações, alusões e referências das mais literais às mais transfiguradas – em poucas palavras, pode-se tentar definir assim a face sonora da utopia de Pousseur, tal como ele a legou em sua música: uma utopia das mais realizáveis, das mais realistas – dentro da operação particular a que o modo de produção reduz o artista. Por mais enfático que seja Pousseur na defesa desse ideal, ele mostra a consciência de que sua realização plena se daria num plano coletivo, em sintonia com uma nova função social, o que só viria com uma transformação econômica estrutural. Para ele a aparição "distendida" de uma música "superiormente útil" só poderia ser esperada quando existisse no planeta "um estado bem melhor das relações humanas; mas quem sabe se sua busca bem compreendida não poderá contribuir um tanto, ainda que pouco, a apressar essa mutação?" (Pousseur, 2009b, p.154).

A crítica ao serialismo integral, a proposta de uma recolocação do problema da harmonia e a referência ao passado fazem corpo com uma ação sobre a percepção, como bem nota Floriana Cagianelli (1978, p.20-2) em seu livro. Pousseur é um dos primeiros a expandir o universo da estruturação das sonoridades, no contexto do serialismo da década de 1950, para além de sua ineficaz homogeneidade de informação – problema que não é necessariamente combatido nas operações com o acaso e a indeterminação, no teatro musical ou na música eletrônica. Essas tendências imediatamente subsequentes concentraram a tal ponto o processo de criação sobre a transformação radical da natureza dos materiais musicais (e dos objetos sonoros de modo geral) que a operação com a memória é frequentemente relegada a um segundo plano; em casos extremos, a noção mesma de discursividade é colocada em xeque. Tendo em vista a percepção do discurso no tempo e as resultantes semânticas associadas à variedade das operações com a sintaxe, Pousseur percebe que as estratégias iniciais da música de vanguarda levaram a um atrofiamento dessa dimensão. É na manutenção dos princípios

organizadores da música serial em diálogo com a recuperação – sempre renovada – dos elementos que estruturavam a percepção do discurso na música do passado que Pousseur propõe sua obra.

A consciência da força do diálogo com uma narrativa clara, com a estruturação da memória dos materiais e suas transformações no tempo, ao lado da reincorporação de materiais do passado em meio à herança do pensamento serial, em pleno enriquecimento das resultantes semânticas possíveis – essa tendência que se encontra episodicamente em obras de Berio e Stockhausen (especialmente na época de seu contato com seu colega belga) –, é uma constante na obra de Pousseur, sempre acompanhada de uma reflexão teórica de um alcance, uma profundidade e um embasamento que não encontramos em nenhum de seus pares. A consistência de sua produção téorica torna-a autônoma em relação às obras musicais que a acompanham, soluções particulares para uma problematização crítica de largas implicações.

> *Merci, cher sacré Henri!* [...] Espero que você não me considere um intruso, caro Henri, mas não posso me impedir de me sentir profundamente envolvido a essa crescente "história" [...] que significa, significa, significa e significa.[30]

30 Carta de Berio a Pousseur de 10 de janeiro de 1966. PSS-SHP, *Korrespondenz mit Luciano Berio*, 1966.

3
Segundo esboço de retrato

Pânico

Ao publicar um livro que dialoga em estreito paralelo com seus *Cadernos* (mais de dez anos depois), um livro que resultaria da publicação de uma série de palestras em que ele comenta e reavalia sua trajetória de profundas transformações e mudanças de trajeto (das mais graduais às mais bruscas), Willy nomeia o novo volume de *Cinco advertências sobre a voragem* (Oliveira, 2010). Na contracapa, a definição de dicionário para voragem: "aquilo que sorve ou devora. Sorvedouro. Turbilhão. Redemoinho no mar, qualquer abismo. *Fig.* Tudo que subverte ou consome". Nos *Cadernos* (idem, 1998), o volume que continha uma série de ensaios sobre a linguagem musical e sua relação mefítica com o capitalismo ganha o nome de *Caderno de pânico* (idem, 1998b).

Se já dissemos que a visão da música contemporânea sob o signo da metalinguagem e o sentido dessa operação no processo de composição chegaram a Willy sob forte influência de Pousseur, a relação dialética e conflitual da identificação com a referência exterior extrapolam essa influência em um momento particular e parecem ser uma constante na trajetória de Willy – difícil equilíbrio entre um agudíssimo espírito crítico e a inadaptação constante; mal-estar na pele, na classe, na nação, no modo de produção.

No percurso do pensamento de Willy a tensão dialética constante legitima o espírito crítico para além da combatividade circunstancial – caso bastante incomum nos discursos sobre arte contemporânea e sobre suas

implicações ideológicas, sua relação com a sociedade e o modo de produção. O espírito crítico em constante reavaliação é o motor de uma autocrítica em que a combatividade violenta pode mudar de alvo – redirecionamento estratégico que reconhece a vida, em todas suas dimensões, como algo em movimento. Algo como a afirmação de Brecht (1967, p.66) (outra identificação fundamental para Willy) sobre a possibilidade de o mundo atual ser representado pelo teatro, desde que fosse "apresentado como transformável". Em identificações profundas com referências diversas (e cambiantes) que oscilam do reflexo especular ao afastamento crítico, um estado de pânico em diferentes graus de expansão (e de controle) impulsiona a fuga da voragem de um mundo hostil.

Uma vez controlado e organizado, tanto no embasamento crítico quanto na personificação do outro, o impulso fugaz transmuta-se em ideal, em esperança concreta, profissão de fé. E como "o mundo não se moldou aos livros", a busca (e o combate) pela imagem de uma esperança concreta, próxima, realizável, leva a "crises profundas e renascimentos inimagináveis" (Oliveira, 2006). Dessa combatividade, Brecht diria em *Sobre a violência*: "do rio que tudo arrasta se diz violento / porém ninguém diz violentas / as margens que o comprimem". O equilíbrio difícil entre essa inadaptação e a crítica acerba aproxima-se de uma síntese na passagem do tempo, com a reavaliação distanciada a que Willy se entrega já em seus *Cadernos* (Oliveira, 1998), mas mais acentuadamente ainda em seus livros *Com Villa-Lobos* (idem, 2009) e *Cinco advertências sobre a voragem* (idem, 2010). Mas se o distanciamento da síntese contextualiza cada batalha particular, nem por isso se tira a legitimidade de cada combate, nos termos da época em que foi travado.

A defesa acerba (ou panfletária até, eventualmente) de um conjunto de ideias é inseparável das ações concretas com as quais faz corpo. Passado o calor do momento e modificada (com o tempo) a realidade à qual se dirigia a ação, a ponderação no distanciamento traz a oportunidade não apenas de situar de maneira mais abrangente essa relação entre teoria e prática, mas também de separar a pertinência de um pensamento da maior ou menor efetividade de uma de suas realizações práticas (ou ainda, da urgência de uma contrapartida material provocada não por uma ordem particular de ideias, mas por uma situação histórica e social bem definida).

A discussão e a reflexão sobre personagens históricos marcados pelo seu radicalismo corre esse risco (que buscamos evitar aqui): reduzir, mesmo na reavaliação distanciada, a dimensão de um pensamento ao seu extremismo circunstancial, em vez de ver naquele radicalismo a batalha por uma relação orgânica com as raízes de uma prática que se vê ameaçada. Vêm à mente como exemplos dessa generalização (e eventuais vítimas dessa visão redutiva) personagens como Mário de Andrade, Pierre Boulez, Hanns Eisler, o próprio Henri Pousseur – para permanecer apenas no terreno da música e não seguir a analogia com o radicalismo político, que se sugere imediatamente. O caso de Willy não é diverso: é talvez dos mais representativos.

A ênfase na busca por uma nova raiz, por um solo fértil, é especialmente pertinente em situação infrutífera para a criação. É esse radicalismo que pode vir a incorrer na personificação de outro – ou da imagem que se faz de outro. Em um momento de ausência de linguagem comum, não há a referência concreta (ou a permanência palpável) da prática viva anterior. Mais ainda, em situações extremas de desligamento com essa prática, não há sequer o acesso concreto à história dessa tradição. O "pastiche" que Malraux comenta como primeiro estágio da produção do artista confunde-se metalinguisticamente com a identificação acentuada, com a fusão da personalidade artística, até que o aprofundamento da consciência histórica da linguagem permita uma produção pessoal que caminhe em paralelo com as referências (por mais fortes que elas permaneçam). Essa personificação temporária pode decorrer tanto da força de identificação e da adequação do modelo quanto da ausência de referências, que faz com que o personificante se agarre com todas suas forças ao ramo de outras florações que aviste.

Em uma coleção de narrativas de memória de *Passagens* de sua infância, ocorridas até seus 10 anos de idade, Willy, no "Postlúdio", conta de sua irmã que ria de que ele, ao sair do cinema, tivesse incorporado os gestos de Vittorio Gassmann: "o limite entre a realidade e o devaneio era tênue, praticamente indistinto: consoavam o que passava pela minha cabeça e o mundo de fora pelos pés" (Oliveira, 2008), em "avaria" da ordem daquela do *Zelig* de Woody Allen. Em outro momento conta de um almanaque infantil do qual seduziam-no os quadrinhos, até que viesse a fixação por uma reprodução lá contida, o autorretrato de Goya (da prancha 1 dos *Caprichos*): a busca

por conhecer suas obras, por lápis de cor e cadernos de desenho: "vivi bom tempo sendo Goya, e nada além". A fixação mudava de direção, e de longa ocupação, até que um contato marcante levou a uma personificação mais profunda, de raízes mais perenes, numa espécie de narrativa de transição da infância para a adolescência. Em "Vistoso almanaque" conta:

> Até que outra *arte* me possuísse por inteiro durante nova temporada. E mais outras se sucederam, como a paixão pela construção de uma guilhotina de 1789, aquando da Queda da Bastilha, ou a época das artes médicas, as esculturas em gesso (a canivete), a produção solística em terra firme dos filmes que assistia nas sessões de sábado à tarde (capa e espada, *cowboy*, Flash Gordon), até o dia em que vi *À noite sonhamos* (*A Song to Remember*) e de então só tive olhos, ouvidos e vida para Chopin, e não cessou de sessar até aqui. Acabou-se o que era doce. (ibidem)

Em "Globi" narra o acesso a um repertório de música erudita que fornecesse um ambiente para uma relação minimamente frequente com a história da linguagem, muito parco; nas lembranças da escuta do rádio na infância, obras de concerto as mais ligeiras, como fragmentos de Ponchielli, abertura de *L'Amico Fritz*, *Hora staccato*, *Móto perpétuo*, *Árias ciganas* de Sarasate (ibidem). Já em algumas memórias de sua adolescência, tendo aulas de piano, a audição ao rádio do "*Batuque* de Lorenzo Fernandez, ou então quaisquer das três sonatas de Beethoven, coisas de Chopin (sempre aquelas), Lecuona, Ketelbey, o *intermezzo* da *Lenda do Beijo*, uma ou duas das *Rapsódias húngaras*, a mesmíssima do Sarasate, volta e meia voltava" (idem, 2009, p.15-6), ao lado do nome de Villa-Lobos – só do nome, como não seria de se estranhar, tratando-se de compositor vivo.[1] Na identificação com a imagem de Chopin vislumbra-se todo um universo inexistente em lugar daquele em que se vive; "inicialmente eu nem pensava em composição, pensava realmente em tocar Chopin. Em ser Chopin, viver Chopin" (idem, 2010, p.49).

---

1 Relendo esse parágrafo recém-escrito, em São Paulo, meio século depois, não parece menos incoerente hoje (e aqui) de que na Recife de 1950 que alguém ainda se direcione à atividade de compositor.

Exemplo 71 – *Menino, no Recife*, peça n.8 de *Caderno de desenho* (1993). Soa como retrato da infância quando Chopin, entremeado a modalismos nordestinos em transfiguração cromática. Susto mozartiano encerra a memória remota, com uma escala descendente do *Concerto nº 24* K491 (primeiro movimento)

A construção detalhada desse universo exige o máximo de informação possível, resultando numa busca efusiva que conduz ao autodidatismo: Willy conta nas *Cinco advertências sobre a voragem* a trajetória da leitura das biografias de Chopin à escuta de Bach e Mozart como suas referências, ao estudo detido sobre tratados, livros de teoria, harmonia, contraponto, ramificando suas leituras (durante a adolescência) para a literatura e as artes plásticas. Afastando-se da ideia de tornar-se pianista e compensando-a com "um trabalho com a linguagem", aproxima-se da referência nacionalista, sobre a qual pairava a figura de Villa-Lobos. Já longe do Recife, no Rio de Janeiro, conta da sua aproximação com Bartók, com as "implicações de um cromatismo extremo com o modalismo" (ibidem, p.58).

Se o acesso ao repertório de música erudita em sua infância era parco, a memória da audição frequente de músicas da tradição oral, cantigas de roda, pregões, aboios fornecia em primeira mão um material para uma proposta de música nacionalista, tal qual se propagava e se discutia nos círculos de convivência da música erudita. A uma confluência do cromatismo bartokiano e da memória do folclore nordestino (cuja utilização como material fazia corpo com o discurso nacionalista e a figura de Villa-Lobos) viria somar-se, quando de seu estabelecimento em São Paulo, a descoberta da música medieval e renascentista, sob a influência da proximidade com o regente Klaus Dieter Wolff – como sugere sua primeira "biografia conjectural" (idem, 1998a, p.5). Essa mesma biografia já aponta que suas passagens por Rio e São Paulo forneciam a convivência mais corrente com o repertório (histórico e não contemporâneo, bem entendido) em discotecas públicas, escolas de música, concertos. Essa confluência gerava uma produção aparentemente abundante; "bem recifense, e que ao mesmo tempo tivesse um cunho medieval e renascentista, [...] uma música ilusoriamente acontecida num passado que o Brasil nem conheceu, mas eivada de Bartókismos de oitiva (por assim dizer)" (idem, 2010, p.61).

O levantamento das obras desse primeiro período da produção de Willy, até cerca dos 22 anos, consistiria hoje em garimpo musicológico dos mais árduos. Com algumas exceções, as peças dessa época foram destruídas pelo compositor quando de sua aproximação da música de vanguarda, tal a transformação em seu universo referencial. Um exemplo dessa produção, que antecede o contato do compositor com as pesquisas da música contemporânea propriamente dita, é a *Canção polifônica IV*, em que o piano

funciona como uma espécie de alaúde estendido e amplificado percorrendo modalismos expandidos (veja-se o Exemplo 128). Vale notar que mesmo trabalhando como autodidata e dialogando com a tendência dominante da música nacionalista, Willy opera a partir dessa proposta como um metalinguista, orientando-a segundo a influência da recuperação do repertório medieval e renascentista.

O trabalho constante ao longo das pedras do autodidatismo convergiu para um amadurecimento determinante: "De 1960 a 1962 estudei com George Olivier Toni que ajudou a pôr ordem no meu passado e aparelhou-me com ferramentas precisas para um trabalho consciente" (idem, 2006). Nascido em 1926 e ainda atuante como pedagogo, regente e compositor, Toni foi aluno de Hans Joachim Koelrreuter e Camargo Guarnieri, pivôs (de lados opostos) das querelas entre nacionalistas e vanguardistas no Brasil nas décadas de 1940 e 1950. Foi um dos grandes impulsionadores da vida musical em São Paulo na segunda metade do século XX, na difusão de repertório como regente (com ênfase em campos pouco apresentados como o repertório brasileiro do século XVIII e a música contemporânea), na formação de algumas gerações de compositores e na criação de orquestras e instituições de ensino (como a Escola Municipal de Música e o departamento de música da Universidade de São Paulo).

Na época da aproximação entre Willy e Toni, este dirigia a Orquestra de Câmara de São Paulo, que já em 1961 apresentaria a peça *Música para Marta* de Willy em concerto na 6ª Bienal de São Paulo. Willy recorda como Toni se ofereceu para lecionar gratuitamente e começou a lhe "abrir o campo" para a música nova, a escola de Viena, a análise mais detalhada de obras de Bartók, descoberta "crucial" de um pensamento estrutural na composição, em lugar de "um Romantismo defasado no tempo" (idem, 2010, p.61-3). Ele sugere o quão significativo era na época vislumbrar no processo de composição um tal domínio da natureza do material sonoro que desse conta de um testemunho do estágio atual do homem "como ser criador", transcendendo suas relações funcionais, que ademais já haviam se diluído há algum tempo no Ocidente (ibidem, p.80-6). Essa afirmação sintoniza com o capítulo sobre a arte no livro *Marxisme du XXème siècle* de Roger Garaudy, citado por Willy no mesmo contexto.[2] Para o compositor,

---

2 Vejam-se as Conclusões.

cuja formação musical acompanhava seu estudo do marxismo e sua relação com o Partido Comunista Brasileiro, a identidade entre essas abordagens da arte e da sociedade cristalizavam naquele momento um caminho seguro, modelar, prospectivo a percorrer.

Willy sugere em sua primeira "biografia conjectural" que algumas partituras e discos trazidos de uma viagem à Europa por Gilberto Mendes em 1959 (contendo obras de Webern, Stockhausen, Boulez, Nono) foram recebidos inicialmente com escárnio, inclusive com a confecção de paródias (estridentes e acompanhadas de estapafúrdias justificativas matemáticas). "E ríamos. Mas, pouco a pouco, o riso menor, desaparecendo, o pejo se apagando e fui eu quem caiu em sua graça" (Oliveira, 1998a, p.6). O ambiente cultural entre Santos e São Paulo, nessa época, é lembrado como de uma efervescência que fazia corpo com essa renovação, com a busca de novas soluções que acompanhassem as descobertas artísticas mais contundentes. "Importantíssimo naquele momento, o contato com os poetas concretos (que me ofertaram Joyce e Mallarmé), e a amizade diária de Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Gastão Frazão, Roldão Mendes Rosa, Marcelino – o escultor; o Clube de Cinema de Santos" (idem, 2006).

Nesse momento surge a oportunidade da sua participação no festival de Darmstadt, com a concessão de uma bolsa de estudos, para o contato direto com as novas referências almejadas, em particular com Henri Pousseur, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Luigi Nono. De duas idas ao festival (em 1962 e 1963) Willy retorna com a influência marcante de Henri Pousseur. "Toni e Pousseur foram, verdadeiramente, meus mestres, o que me evita sobrevalorizar o autodidatismo" (ibidem).

Antes do amadurecimento e da incorporação plena de uma proposta metalinguística como a de Pousseur, seria necessária no entanto uma fundamentação nova, uma reavaliação detalhada propriamente, sobre a história da música erudita, o que se mostra nitidamente na obra de Willy alguns anos depois, no início da década de 1970. Se o jogo metalinguístico está presente em sua produção da década de 1960, é ligado a outras influências do repertório vivenciado em Darmstadt, a saber, o *happening*, o teatro musical, a música aleatória, as operações de indeterminação e improvisação (ao lado da influência de John Cage), ao lado de uma provocação ácida do meio musical, do ambiente dos concertos, do "gosto" duvidoso predomi-

nante quando se abandona a repetição obstinada de obras consagradas do século XIX.

Se Willy compartilha esse espírito provocador, na época, com os representantes da "poesia concreta" de São Paulo (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari), é a partir de sua influência que ele chega a uma nova referência, "uma descoberta tão incrível quanto foi a de Chopin", na literatura de James Joyce. Willy (Oliveira, 2010, p.65-77) comenta nas *Cinco advertências sobre a voragem* seu encantamento pela imaginação estrutural de Joyce no planejamento do *Ulysses*, no sentido de cada "técnica precisa para cada capítulo" dentro desse planejamento, na riqueza "polifônica" do material literário, na rede de relações intersemióticas, expandindo em seguida o comentário para o *Finnegans Wake*. A ideia-força de uma composição musical que incorporasse a influência da obra de Joyce amadurecera em Willy antes de seu contato com Pousseur – como já demonstra uma das partituras que ele leva ao Festival de Darmstadt, *Um movimento vivo*, sobre poema de Décio Pignatari.

Influências concretas

A influência dos poetas concretos paulistas sobre a obra de Willy mostra-se não apenas na utilização de seus textos mas na modificação dos procedimentos da composição vocal de modo geral. Os poetas concretos já levantavam em seu "plano-piloto para a poesia concreta" a ideia de isomorfismo (derivada da psicologia da *Gestalt*) em lugar da relação entre forma e conteúdo na narrativa tradicional.

> ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma se desenvolve o isomofismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível). (Campos; Pignatari; Campos, 1975, p.157)

Eles chamam a atenção para as inter-relações estruturais entre a semântica, a visualidade dos signos e a fonética na construção do poema – em tendência defendida como "verbivocovisual", a partir de termo cunhado por James Joyce.[3] O manifesto "por uma nova música brasileira", de 1963, de que Willy é um dos signatários, acusa a influência direta, inclusive remetendo o leitor ao conceito de isomorfismo no "plano-piloto para a poesia concreta".[4] A analogia não é direta, no entanto: trata-se aqui de uma espécie de transposição intersemiótica, em que a forma de uma obra musical é construída fazendo referência a outra obra de arte, autônoma, de acordo com sua forma poética particular. A novidade da proposta estaria na busca de poemas que não se estruturassem segundo rimas ou métricas regulares como na narrativa tradicional: a busca de novas soluções formais e estruturais na poesia poderia fomentar as novas estruturações buscadas pelos compositores de vanguarda, se estes refletissem de alguma forma na estrutura musical a estrutura poética. Se nos poemas concretos a noção de isomorfismo diz respeito ao "conflito de fundo-e-forma" inerente ao poema, na música de Willy, para além do isomorfismo na estrutura musical (que de resto já permeia a composição musical há séculos), traça-se em diagonal o isomorfismo poesia-música, em uma correspondência de estruturas e significados entre dois corpos relativamente autônomos. Essa proposta aproxima-se ainda da de Boulez (1966, p.58), que reforça a relação fonética do poema com o pensamento tímbrico na composição, além de apontar para a derivação de uma estrutura musical em livre analogia com uma estrutura formal visual no poema:

3 O termo comprime as raízes latinas para a "palavra", sua enunciação sonora, sua decodificação visual. "*Up to this curkscraw bind an admirable verbivocovisual presentment of the world renowned Caerholme Event has been being given by* The Irish Race and World." Na tradução de Donaldo Schüler: "Até a curva da saca-rolha um admirável presentamento verbivocovisual do mundialmente famoso Evento de Caerholme estava sendo dado pela *The Irish Race and World*" (Joyce, 2002, p.300-1). No comentário do tradutor, trata-se da "irradiação de uma corrida de cavalos que evoca experiências literárias desde a primeira linha. O *presentamento verbivocovisual* reconcilia visão e audição, sentidos que, como os filhos de Abraão, disputam a primasia. Presente está a substância verbal, ausentes estão os referentes" (ibidem, p.393).

4 Tivemos a oportunidade de comparar com mais detalhe esses dois manifestos em De Bonis (2010a).

> se escolho o poema para instaurá-lo como fonte de irrigação de minha música e criar assim um tal amálgama que o poema se encontre como "centro e ausência" do corpo sonoro, então não posso me limitar apenas às relações afetivas que essas duas entidades mantêm entre si; então, impõe-se um tecido de conjunções que comporta, entre outras, as relações afetivas, mas que engloba, por outro lado, todos os mecanismos do poema, desde a sonoridade pura até sua ordenação inteligente.[5]

Em 1962, Willy escreve a peça para coro *Um movimento*, sobre poema de Décio Pignatari (veja-se a p.55). O poema, publicado em 1956, tem um eixo vertical sobre a letra "m". A proposta isomórfica da composição de Willy transpõe esse eixo para o dó central e concebe toda a partitura graficamente, acompanhando a estrutura visual e as sugestões gráficas de movimento do poema.[6]

Após uma série de experiências com o teatro musical e o *happening* na década de 1960, da qual a peça *Ouviver a música* é um dos poucos registros sobreviventes, no início da década seguinte Willy retorna a dedicar-se à música vocal com poemas concretos. De janeiro a abril de 1970 Willy compõe *3 Canções* para barítono e piano, sobre poemas dos três poetas concretos paulistas. A notação das canções traz uma similaridade com certas obras de Henri Pousseur: a notação gráfica proporcional (1 cm equivale a 1 segundo) é levada a um ponto em que até a presença de acidentes perturbaria a disposição dos signos no espaço. Willy opta por uma alteração nas cabeças de nota: nota sem acidente tem cabeça redonda; o sustenido é substituído por uma cabeça de nota em forma de triângulo (como seta apontada para cima); o bemol dá lugar a uma cabeça de nota em forma de triângulo invertido (como seta apontada para baixo). Em partituras como *Madrigal 3*, de Pousseur, a ocorrência de acidente altera a cabeça da nota entre círculos cheios ou vazios, dispostos também via notação gráfica proporcional na partitura.

---

5 *"si je choisis le poème pour l'instaurer source d'irrigation de ma musique et créer de ce fait un amalgame tel que le poème se trouve 'centre et absence' du corps sonore, alors, je ne peux me limiter aux seuls rapports affectifs qu'entretiennent ces deux entités; alors, un tissu de conjonctions s'impose qui, entre autres, comporte les rapports affectifs, mais englobe par ailleurs tous les mécanismes du poème, de la sonorité pure à son ordonnance intelligente."*

6 Veja-se o comentário do compositor sobre esta peça em Oliveira (2010, p.86-97).

A primeira das *3 canções* é sobre poema de Augusto de Campos:

Exemplo 72 – *Flor da pele*, de Augusto de Campos

flor	da	boca	da	pele	do	céu
pele	do	céu	da	flor	da	boca
céu	da	flor	da	boca	da	pele
boca	da	pele	do	céu	da	flor

Estruturado como uma matriz, o poema vai além da sugestão de quatro frases possíveis articulando as quatro palavras em ordens diferentes com três preposições. Lendo-se as sequências de quatro palavras da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de baixo para cima e de cima para baixo, temos dezesseis ordens distintas para as quatro palavras. Ainda assim, não se encerram as 24 combinações possíveis – a seleção das frases completas que se leem (com as preposições, da esquerda para a direita) induz a semântica erótico-amorosa da leitura do poema. Há ainda a montagem com os grupos de palavras duas a duas, tomando-se os versos dois a dois (os dois primeiros e os dois últimos). Para além das montagens entre as palavras principais, as preposições sugerem duas leituras significantes, pode-se ver tanto "dada" quanto "dado", referencias possíveis ao Dadaísmo e ao *Coup de dés* de Mallarmé.

O poema sugere uma influência da música serial sobre a poesia concreta, a partir da conhecida referência de Webern (em seu *Concerto* op.24) ao "quadrado mágico", o múltiplo acróstico latino:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

Derivando assim a composição da peça do pensamento serial (e do isomorfismo em relação ao poema), Willy atribui uma nota (em uma região fixa do campo de tessitura) a cada sílaba do primeiro verso do poema, for-

mando uma sequência de nove alturas sem repetição. Aplicando a esta série os pressupostos de Costère (vejam-se as p.239-44) pode-se observar uma tendência inicial ao afastamento das notas mais polarizadas (dó♯ entre as três primeiras notas, dó entre as notas 3, 4 e 5 – somando-se à memória do dó♯ inicial). Entre as notas 4 e 8 ocorre uma espécie de "motivo em espiral" que conduz à polarização sobre lá (vejam-se as p.218-9). Esta, imediatamente alcançada, é contradita por seu trítono, mi♭ – o que "retroativamente" anima uma polarização sobre a nota 7, sol♯.

Exemplo 73 – Correspondência entre sílabas e alturas na primeira das *3 Canções*

Mesmo havendo repetição da preposição "da", elas são associadas a notas diferentes. Assim, os fragmentos de frases que se repetem geram motivos musicais recorrentes, como em permutações sobre fragmentos da série e suas variações. Dentro das nove notas já ocorre uma relação como essa: as notas 6, 7 e 8 são o retrógrado da inversão das notas 1, 2 e 3.

A referência ao dodecafonismo segue na complementaridade das alturas: as três notas ausentes da melodia, mi, fá e fá♯, são extremamente frequentes na parte do piano. A primeira canção tem a dedicatória "*in memoriam* Arnold Schoenberg".

A segunda canção foi composta sobre um poema de Décio Pignatari ("um movimento") que Willy já musicara oito anos antes, na peça para coro homônima. Na versão para canto e piano a abordagem é diversa da peça coral, em movimentos melódicos em ziguezague dos mais estreitos aos mais amplos, interrompidos por uma citação. A palavra "nuvem" é cantada sobre materiais da peça *Nuages*, de Debussy: barítono e piano dividem na região médio-grave as oscilações iniciais das madeiras, transpostas décima segunda abaixo. Também quinta abaixo surge a melodia do corne-inglês, antecipada de modo a superpor-se à primeira figura, de forma diversa do original.

Exemplo 74 – Citação de *Nuages* de Debussy em meio à segunda das *3 Canções*, sobre o texto "nuvem"

Os tais movimentos melódicos em ziguezague, após a citação, parecem ter sua origem revelada nos movimentos oscilantes de segundas e terças do trecho de Debussy.

A terceira canção utiliza um poema de Haroldo de Campos ("poesia em tempo de fome") que viria a ser reutilizado por Willy no ano seguinte, na peça *Und wozu Dichter im dürftiger Zeit?* O material básico da canção, enunciado no início da melodia (13 notas, com uma repetição apenas), foi reutilizado por Willy na segunda canção de *Und wozu Dichter...* e no quinteto de sopros *Phantasiestück II*.

A peça *Und wozu Dichter im dürftiger Zeit?*, para soprano, violão e quarteto de cordas, consiste de duas canções sobre poemas de Haroldo de Campos. A primeira utiliza o poema "mais menos",[7] e a segunda o poema "poesia em tempo de fome", baseado no verso de Hölderlin (da elegia *Brot und Wein*) que Willy evoca no título da peça. Essa segunda canção é uma versão de câmara da terceira peça das *3 canções*; a melodia permanece a mesma (transposta uma décima primeira acima, para soprano), enquanto a parte instrumental é largamente variada e reelaborada. Na primeira peça o segundo violinista é convidado a executar, por vinte segundos, a citação de uma peça à sua escolha que evoque fome, a ele e a quem ouça a peça (idealmente).

7 Para uma análise do poema "mais menos" que colabora com a escuta da peça de Willy, veja-se Clüver (2006).

Exemplo 75 – Segunda página da primeira canção de *Und wozu Dichter im dürftiger Zeit?*, em que o segundo violinista é convidado a escolher uma citação de uma peça que expresse "fome", por vinte segundos

A peça joga com a notação gráfica em vários níveis de indeterminação, especialmente na parte instrumental, enquanto a voz tece variações sobre

um material reminiscente do pensamento serial (mas tratado de forma menos estrita). A citação, que consiste no momento de maior indeterminação na peça, convida à tentativa de estabelecer uma relação semântica entre as duas canções, ligando o significado da citação a ser escolhida na primeira com o sentido das palavras cantadas na segunda. Vale comentar que em uma de suas várias aparições a palavra "fome" é indicada em *Sprechgesang*, contribuindo para a compreensão do texto.

Essas citações apontadas como sinais evocados pelo texto em meio a uma obra vocal ocorrem ainda em *Cicatristeza* para soprano solo, sobre poema de Augusto de Campos (1973), em *Exit* para soprano e percussão, sobre poema de Haroldo de Campos (1978), e em *Materiales* sobre poema de Hector Olea (1980). *Cicatristeza* reflete as múltiplas possibilidades de leitura do poema de Augusto de Campos pela montagem de seus oito blocos; após a execução na ordem prevista pela partitura, a cantora transita entre fragmentos dos oito blocos movimentando-se continuamente entre oito estantes de partitura, por dois minutos. O bloco 4 consiste de uma citação escolhida pela cantora, de 15 segundos, "que a lembre de um acontecimento pesaroso de sua vida".

Exemplo 76 – Blocos 6 e 7 de *Cicatristeza*, com a evocação do tango.

Como na *Phantasiestück I* (comentada mais adiante), sugere-se a citação de um fragmento do *Das Lied von der Erde* de Mahler, um volteio em segundas torno de uma nota central, que posteriormente se estrutura em um arco melódico mais desenvolvido – fruto da variação dos motivos principais, em *Phantasiestück I*, e uma melodia episódica, em *Cicatristeza*. No bloco 6, ainda, a partitura sugere a organização aproximada das alturas para que a cantora conceba um tango, acompanhada pelas próprias palmas – gênero cujos textos são intimamente ligados às duas palavras principais que se depreendem da leitura do poema, tristeza e cicatriz (Exemplo 76).

A peça *Exit* para soprano e percussão, composta sobre poema de Haroldo de Campos, alterna materiais improvisados e indeterminados a linhas seriais e microtonais na voz, além de texturas precisas em superposições rítmicas e métricas na percussão. Pontualmente são sugeridas duas breves citações a ilustrar (e a fortalecer a caracterização) de sugestões sensuais no poema. Em texto inédito sobre a peça, Willy (Oliveira, 1980) comenta sua leitura do poema: em primeiro lugar, a disposição tipográfica, o "choque do preto (tipográfico) e do branco [...] do papel". Mais adiante, comenta a ação da percussão em dois níveis: um moto perpétuo nos tímpanos figura a página branca, enquanto o resto dos instrumentos participa em "contágio semântico do texto impresso". Diz ainda do texto organizado em cinco blocos semânticos, dos quais o terceiro fala do eros:

> entrada pelos poros
> um ombro   a nu
> cabelos

Ainda no texto, sobre as palavras "a nu" no poema e sua ligação com a sílaba "ca" no verso seguinte: "as *appoggiature* projetam o arrebatamento diante da nudez: este momento interliga-se ao seguinte para a aparição da nuca junto aos cabelos. Os 'cabelos' ondulam na citação de um fragmento da mazurca op. 50 n.3 de Chopin". No original, nos compassos 9 a 12 da mazurca de Chopin, o movimento escalar suspende as variações motívicas dos quatro primeiros compassos em um arabesco repetido literalmente; a estrutura dá lugar ao estilo cursivo. Na citação, o delírio aparece descontex-

tualizado, sem o acompanhamento, em vocalise da cantora, soando ainda mais delirante na tessitura vocal do que soava no piano.

Exemplo 77 – Citação da *Mazurca* op. 50 n.3 de Chopin em meio à peça *Exit*

Willy comenta ainda o papel da percussão, em "contágio semântico", nesse momento da peça: "seis apitos assoprados de tal modo que apenas aflore um silvo acariciante". Compõe a textura, ainda, a citação do ritmo inicial dos *tambours* no *Boléro* de Ravel (a indicação *Bol* entre entre os instrumentos). Ela se anuncia logo antes da citação da mazurca, cala quando esta irrompe, e reinicia assim que ela cessa, permanecendo em meio à textura instrumental que comenta o texto que acaba de ser cantado. No texto de Willy, o comentário sobre a citação do *Boléro*: "Não era de se desprezar – aqui – o comparecimento deste indício de erotismo".

Exemplo 78 – Momento em que o *tambour* segue com a figura rítmica do *Boléro* de Ravel, após a citação de Chopin. O início da figuração rítmica do *Boléro* é sempre marcado por uma seta vertical

Uma peça que mereceria um tratamento mais detalhado, dada a quantidade de implicações que contém na reflexão sobre a linguagem musical e sua relação com o texto (e com a poesia concreta em particular) é *Memos*, para soprano e percussão, sobre poema de Augusto de Campos (1977). O poema consiste de 42 "blocos" semânticos, de quatro letras cada (em fontes tipográficas diferentes), organizados em três colunas verticais de 14 blocos cada. A tendência à leitura na direção tradicional afasta o leitor da compreensão sintática, fazendo-o identificar o significado em alguns dos blocos de quatro letras. Há ainda a identidade entre diversas fontes tipográficas, que anima uma espécie de "jogo da memória" entre os blocos. A decifração de um sentido verbal no poema ocorre ignorando a divisão dos blocos e lendo seguidamente as letras em cada coluna, de cima para baixo,

antes de seguir para a próxima coluna: "como parar este instante luz que a memória aflora mas não sabe reter / amargo este momento a mais que a memória morde mas não consegue amar / e passas sim passa assim passa memória assassina do momento que pas". A fugacidade do instante e seu conflito com a memorização (e sua identidade com o "amar", o "saber de cor") na passagem do tempo são de uma tal importância para a linguagem musical que se esclarece a sua escolha por Willy para uma composição em larga escala. A identidade da partitura de Willy com o poema é descrita em um estudo de Claus Clüver (1982), *Concrete Poetry into Music*, que traduziu o poema para o inglês – a cada bloco semântico corresponde um fragmento em alturas indeterminadas para a soprano, refletindo também a memória interna dos blocos semânticos.

Se a leitura do poema permite (e nesse caso, convida para) a decodificação do texto de várias formas, alternada ou simultaneamente, sua "transposição intersemiótica" na linguagem musical representa essa diversidade de leituras em três seções diversas, sucessivas. Para Clüver a primeira parte corresponde à primeira leitura do texto, antes de uma decodificação mais efetiva, em que o peso da memória da linguagem é mais presente do que a memória do discurso que começa a ser observado. Em nossa opinião é mais relevante aqui a representação do processo de criação do poeta, no levantamento dos fragmentos de linguagem em sua memória antes de qualquer operação combinatória – assim é que Willy atribui essa seção inteiramente à participação dos intérpretes, que executam por um minuto (em intensidades do *ppp* ao *p*) citações do repertório erudito ou popular em sua memória, enquanto a cantora canta fragmentos melódicos em *bocca chiusa*, de memória, que lhe sejam significativos.

A segunda parte, essa sim primeiro estágio da leitura do texto, corresponde à associação dos blocos semânticos aos blocos musicais: a percussão representa as quinze fontes tipográficas (utilizando desde texturas complexas até uma "polifonia de cantigas infantis" acompanhadas por palmas), enquanto a cantora incorpora a dificuldade da leitura do poema (que leva "ou à decodificação sucessiva final, ou a um abandono cansado da leitura (*tout court*)") na definição da ordem de apresentação de seus blocos.

A terceira parte representa a leitura linear, em discurso fechado, acompanhando todo o texto já decodificado, utilizando em montagem definitiva todos os materiais musicais contidos nos blocos da seção anterior,

esclarecendo com isso diversas associações entre texto e música que davam origem aos blocos musicais anteriores, como aponta Clüver. Duas citações mínimas, recorrentes como motivos na terceira parte (mas já presentes nos blocos da segunda parte), são dignas de nota. Um salto descendente acentuado da voz de criança, proveniente (como Willy teria apontado a Clüver) do *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen, aparece como sinal das primeiras memórias, da formação da consciência e do aprendizado da linguagem. Em outro momento, surge uma figura proveniente do último movimento (*Der Abschied*) de *Das Lied von der Erde* de Mahler – um dos sinais mais recorrentes na obra de Willy sinaliza aqui a despedida, o fim da memória, o "assassinato do instante".

LIFE: madrigal

A peça *LIFE: madrigal*, para coro, foi composta em 1971 sobre um poema de Décio Pignatari e é provavelmente a peça de maior dimensão e complexidade na obra coral de Willy Corrêa de Oliveira. Pode ser vista também como uma síntese do pensamento coral de Willy até a época, levando a uma dimensão inexplorada os procedimentos composicionais sugeridos em outras obras, unindo a presença da Renascença – dominante nas primeiras obras de Willy, como mostram as poucas peças sobreviventes de sua fase nacionalista e também obras corais – e o isomorfismo com a poesia concreta, além de ser a primeira peça em que ele trabalha extensamente com a metalinguagem. Sob este viés ela é um primeiro passo para sua produção subsequente.

O poema de Pignatari desenrola-se em seis folhas, partindo de um traço vertical que se desenvolve como motivo gráfico até chegar à palavra LIFE, tal como é tipografada no título da revista americana. O traço vertical inicial (próximo ainda da grafia do "aleph", primeira letra do alfabeto árabe), no contexto do poema, é interpretado como a letra I, e é por uma gradual acumulação de variações gráficas sobre ele que se forma a palavra: na primeira página I, na segunda L (a adição de um traço menor na vertical), F (inversão do anterior com adição de mais um traço horizontal, menor ainda), E (mais um traço horizontal, ou ainda, a somatória dos dois signos anteriores), o ideograma chinês 日 (com adição de mais um traço vertical), e por fim a palavra LIFE (o poema, em sua disposição original, é apresentado nas páginas seguintes).

LIFE

Interpretando os materiais gráficos do poema à maneira de motivos musicais, podemos nomear o traço vertical inicial como um motivo A e o traço horizontal como um motivo B. As letras, assim, corresponderiam à seguinte variação motívica:

Exemplo 79 – Interpretação "motívica" do desenvolvimento dos signos gráficos no poema *LIFE*

I	A
L	A+B
F	inversão de A+B acrescida de um B'
E	A+2B+B'
日	2A+2B+B'

O ideograma 日 corresponde à palavra sol (em chinês), remotamente originado de pictogramas circulares com um ponto no meio (veja-se Campos, 1994, p. 262). O poema mostraria como as palavras "vida" em inglês e "sol" em chinês se originam nos mesmos sinais gráficos, para além da identidade semântica. Ele é construído sugerindo um movimento de formação das palavras, como etapas da vida, da criação, com um signo por página, cada página correspondendo a uma etapa desse processo. O poema é pensado assim como uma forma de vida, com seu processo de formação (a partir dos elementos mais básicos) distendido no tempo; o processo é auto-explicativo e autorreferente, culminando na palavra "vida".

Outras leituras ainda são possíveis, como por exemplo a partir da simetria irradiada pelo sol (o ideograma 日), antes e depois dele as mesmas quatro letras ocidentais, desorganizadas de início e estruturas em uma palavra com significado após a passagem por ele. Ou ainda, em certo sinal dramático, a palavra "*hilfe*", "socorro" em alemão, termo mais próximo da disposição inicial das letras (I, L, F, E), ainda completado pela sugestão do H como letra ocidental mais próxima daquele ideograma.

O grito de socorro encontraria um eco na citação escolhida por Willy como material básico para a peça: os vários "*Ahi*", gritos que antecedem o lamento "*che m'ancide*", como ecos de crimes e torturas na mente de Gesualdo, no madrigal *Moro lasso* (do *Sexto livro de madrigais*, de 1611).

Exemplo 80 – Transcrição do madrigal de Gesualdo em notação moderna, incluindo o primeiro momento em que a polifonia é interrompida pelos gemidos de dor

O fragmento de Gesualdo, para além de sua riqueza harmônica (nas resultantes de uma polifonia cheia de cromatismos), surge como a origem da criação da obra, da vida do discurso. É o traço primeiro na escrita da peça, do qual se desenrolará sua estrutura (em relação direta com o I do poema), mas também pode ser lido como uma representação histórica: o fim da Renascença como berço do pensamento harmônico e de uma escrita mais livremente cromática, elementos essenciais para a estruturação do discurso desde então. Para além da formação do sistema tonal, vem à mente a profunda identidade sentida com a música de Gesualdo por um compositor como Stravinsky em pleno século XX. Pesa aqui o distanciamento temporal do material musical evocado, convidado a ser ouvido em sua importância histórica mas em perspectiva sincrônica, em diálogo com a nova estrutura, e não diacrônica. Essa fronteira, que nem sempre é claramente definida no caso de Stravinsky, é o ponto de partida na obra de Willy: nunca se confunde a citação com o novo discurso.

A forma da peça é pensada como uma transposição da forma do poema em música, isomorficamente, como uma segunda versão, musical, do poema (como deixa claro o título). Não há na peça a acumulação de motivos como na solução gráfica do poema. No campo visual o poema já é isomór-

fico, na identidade entre os signos, sua disposição gráfica e seu significado. O campo sonoro é deixado de lado nessa estrutura, já que a identidade entre os signos das diferentes línguas nesse caso é gráfica e não fonética. A obra de Willy comenta o sentido formativo do poema até a formação da palavra "*life*", percorrendo as etapas da criação da palavra, representando musicalmente estágios da vida sobre os fonemas do texto pronunciados em inglês. Ela corresponde assim a uma leitura do poema inteiro, retrospectivamente, já que tanto a língua inglesa como a compreensão dos sinais como partes da palavra "vida" só ocorrem no momento final da leitura do poema. A relação com o texto ocorre no nível da estrutura, e só pode portanto ser apreendida com o prévio conhecimento do texto.

A peça de Willy divide-se em seis seções, uma para cada página do poema: portanto, uma para cada das letras I, L, F, E, uma para o ideograma 日, e uma para a palavra LIFE. O isomorfismo mais imediatamente aparente consiste na identidade fonética e formal por toda a peça com cada momento (cada página) do poema. As únicas citações ouvidas na peça estão em seus extremos: todo o discurso desenrola-se entre as duas, tornando mais aguda sua distinção semântica e sua diferença estrutural. Nesse desenrolar do discurso é relevante o papel organizador da direcionalidade harmônica de uma citação à outra.

Da direcionalidade gráfica à harmônica

A citação no início da obra exerce um papel determinante no planejamento da direcionalidade harmônica por toda a obra, como demonstra o próprio comentário do compositor sobre a partitura. A citação de Gesualdo está predominantemente ancorada sobre o ré, predominante também na seção I (apesar da presença marcante do acorde mi-sol♯-dó). A zona L opera um afastamento a mi, e transita a uma conclusão sobre si♭. A zona F, mais extensa, parte novamente de mi e retorna ao ré inicial por uma densa sequência de acordes. Um longo trecho que encerra a zona F opera com alturas indeterminadas e ruidagens vocais, até o início da seção E, mais extensa ainda, dividida em quatro subseções (segundo sugere o comentário do compositor). A primeira retoma o fragmento de Gesualdo, movendo-se a partir de ré; no final da segunda subseção chega-se a uma polarização sobre dó (pela primeira vez). Na terceira subseção polariza-se sol♯, e na quarta parte-se de ré – que entra constantemente em conflito com a polarização sobre mi. Segue a zona 日, sobre alturas indefinidas, e a citação final ancora-se sobre dó.

Exemplo 81 – Plano das polarizações em *LIFE: madrigal*

I	ré
L	mi => si♭
F	mi => ré => (indefinida)
E	ré => dó => sol♯ => ré/mi
日	(indefinida)
LIFE	dó

Note-se que para além da recorrência do centro frequencial em ré, há a ausência de um centro de alturas predominante (para o qual os outros polos converjam) no plano harmônico da peça, dado que todas as polarizações ocorrem sobre alguma relação da escala de tons inteiros. Entre as seções e subseções da peça predominam os caminhos para polarizações a um tom inteiro de distância, nesse caso de ré a mi e vice-versa e de ré a dó (na seção E, espelhando a relação entre as polarizações do início e do fim da peça). Note-se também a simetria no planejamento das polarizações: não apenas de mi a ré na seção F e de forma inversa de ré a mi no início da seção E, mas também a relação de ré a mi a si♭ nas seções I e L invertida para sol♯, ré e mi no fim da seção E.

A relação de tom inteiro entre regiões de polarização é comum na obra de Willy Corrêa de Oliveira, como comentaremos na análise de obras posteriores, em que é muito frequente o conflito entre as polarizações de sol e lá. Esse procedimento garante ao mesmo tempo a clareza de uma direcionalidade harmônica no decorrer da peça e a manutenção de uma tensão subjacente, no nível da estrutura, posto que nessas relações (assim como nas outras relações polares de *LIFE: madrigal*) a convergência das alturas se direciona a uma polarização sobre outra nota, ausente da peça.

Em *LIFE: madrigal* tais notas ausentes seriam a nota lá, sugerida pelas polarizações de ré, mi e si♭ nas zonas I, L, F, e a nota sol, sugerida pelas polarizações sobre dó, ré, e sol♯ na zona E. Nessa peça, quando se sugere momentaneamente esta conclusão sobre os eixos sugeridos, eles aparecem simultaneamente, lá e sol, nos extremos da tessitura, confirmados por suas outras notas polarizadoras, fá♯, sol♯, la♯, impossibilitando (ainda que momentaneamente) a definição de um polo central para todas as polarizações da peça.

Exemplo 82 – Final da seção E de *LIFE: madrigal*

Ciclo de vida

Em publicação paralela à partitura (*LIFE: madrigal, comentários e reduções para dois pentagramas*), Willy coloca que a primeira seção "tem algo de nascimento dentro do espírito da peça"; cada seção da peça corresponde a uma fase da vida, em isomorfismo com uma leitura semântica do poema. Nesse sentido a primeira seção é a primeira infância da peça.

Willy comenta que o fragmento de Gesualdo é o equivalente à letra I do poema, como material básico para o desenvolvimento musical. Na forma da peça, contudo, ele pode ser visto como uma introdução ou no mínimo como a abertura da primeira seção. No mesmo texto o compositor comenta que essa primeira seção se baseia sobre as notas mi-do-sol♯, "as três notas que não estão contidas na citação", as alturas complementares ao fragmento de Gesualdo: "de resto, um acorde fundamental para o nascimento da música contemporânea". A relação entre Gesualdo e a nova música é reforçada

quando observamos que essa mesma estrutura acórdica é formada pelos intervalos entre as primeiras notas de cada naipe na citação de Gesualdo (ré♭ nos contraltos, fá nos baixos e sopranos, lá nos tenores).

Exemplo 83 – Citação de fragmento do madrigal *Moro lasso* de Gesualdo no início de *LIFE: madrigal*

Há uma relação direta com o fragmento de Gesualdo não apenas pela tríade aumentada, mas também pela pronúncia inglesa da letra I, idêntica aos gemidos do madrigal. Desenvolvendo a sugestão semântica do fonema, nessa seção a partitura pede que uma contralto solista emita a letra eroticamente, repetindo-a "*a piacere*, como se estivesse atingindo o orgasmo sexual". Esse elemento pode ainda sugerir uma leitura dessa seção como ligada à origem da vida, ao ato da reprodução.

Ainda um material desta primeira seção foi retirado da estrutura interna do fragmento de Gesualdo, na parte do tenor no início da seção I, deduzindo uma série de 9 notas sem repetição a partir das primeiras aparições de cada uma dessas notas na citação. Somando essa sequência à tríade aumentada com as três notas complementares à citação, temos o total cromático.

Exemplo 84 – Início da seção I de *LIFE*: *madrigal*

A segunda seção (L, correspondendo ainda a uma fase formativa, uma segunda infância) ocorre em contraste mais acentuado com a citação de Gesualdo, em polifonia mais linear, trazendo em comum com ela apenas as oscilações de segunda menor. Seguindo a interpretação fonética do trecho anterior, duas leituras propõem-se a partir da pronúncia da letra L como no inglês. Em ligação com a interpretação coital da seção I, a seção L poderia ser uma representação da fase oral, num jogo de significados com o prazer oral – sugerida ainda pela ação da língua na produção desse fonema. Na peça, a partitura sugere em um dado momento que o cantor proceda "como se estivesse gargarejando" utilizando a letra L, seguindo uma sugestão gráfica de alturas. A sugestão aqui poderia ser a formação da linguagem, a produção dos primeiros fonemas articulados.

A zona seguinte (F, correspondendo à adolescência) é um pouco mais longa, "como resultado da entrada de mais um componente gráfico"; se cada seção corresponde isomorficamente a um momento do poema, quanto mais sinais gráficos no papel, maior a duração da seção. A seção é construída como uma reflexão harmônica, de *clusters* a uma série de acordes em "dupla polarização", em conflito entre ré e mi. Sobre a pronúncia inglesa da letra F, há um largo momento de variações rítmicas sobre alturas indefinidas. É o clímax do desenvolvimento motívico e textural da peça, a seção estruturalmente mais

elaborada e variada. Sua maior dramaticidade e concentração de tensões e contrastes corresponderia ao espírito de descoberta da adolescência.

A seção E, correspondente à idade adulta, é inteira composta por variações sobre a citação de Gesualdo. O ritmo regular da citação é pouco utilizado; variam-se especialmente sua constituição harmônica – na alternância entre formações triádicas comuns, acordes aumentados e acordes de quinta e sexta menor acrescentada – e a linha melódica serial deduzida do fragmento no início da seção I. Os intervalos constituintes destes acordes são desmembrados e intercambiados dando origem a novas combinações harmônicas.

Exemplo 85 – Fragmento da seção E de *LIFE: madrigal*

Os motivos melódicos nessas variações, para além da série melódica, oscilam entre intervalos contidos nos acordes e os intervalos melódicos do fragmento de Gesualdo: segundas maiores e menores, terças, trítono. Em um último momento desta seção ocorre uma referência a um procedimento dos madrigais renascentistas, as oscilações em terças paralelas "como um projeto semântico, não harmônico: os madrigalistas utilizavam estes acordes para SIGNIFICAR o amor".

Exemplo 86 – Desenhos melódicos em terças paralelas no final da seção E de *LIFE: madrigal*

A seção equivalente ao ideograma 日 é uma montagem (a cargo do regente) dos materiais não-cantados utilizados na peça: gemidos sexuais, risadas, ruidagens a partir das consoantes do texto, o gargarejar sobre a letra L. O comentário à partitura sugere que a seção soe "cheia de vida", criada no instante pelos intérpretes, uma irradiação de energia criativa (como a solar no ideograma) – pode ser lida como representação do destino ou da indeterminação no correr da vida. Nessa seção de improvisação dirigida, pode-se ver ainda a analogia entre essa irradiação solar e a função do regente (a mesma que por vezes, patologicamente, remete a Luís XIV). A orientação na partitura indica que o regente orienta e interfere "para um melhor

resultado do conjunto sobre a livre improvisação coletiva (soma de interferências individuais)". É relevante ainda que no decurso da peça as seções são cada vez mais extensas conforme a densidade do desenvolvimento do material (em analogia com a maior densidade do signo gráfico) em paralelo à ideia de amadurecimento no decorrer da vida – mas essa seção, indeterminada, deve durar no máximo dez segundos, de modo a não comprometer a organicidade formal da peça.

A seção final corresponde à palavra LIFE, como no logotipo da revista americana, sem serifas. Significaria a "via pragmática da vida" e consiste inteiramente da citação do hino protestante *Glória, glória, Aleluia* em dó maior, "respeitada sua paupérrima harmonização (como está apresentado, no hinário das igrejas protestantes)". Pode ser lida como a representação da morte na peça: um símbolo do capital, em oposição extrema com a riqueza de conteúdo do fragmento de Gesualdo no início.

Exemplo 87 – Citação de hino protestante no final de *LIFE: madrigal*

A audição do hino ao final, em sua simplicidade explícita logo após o trecho mais indeterminado, pode induzir à percepção de uma paródia – o choque entre os dois caminhos mais opostos, assim brusco, pode levar a um reflexo humorístico: na apreciação do conjunto e na associação com o poema é que surge associado à revista, como símbolo para a política cultural norte-americana, para uma doutrinação pobre como é pobre a harmonização do hino, a serviço do imperialismo, em plena Guerra Fria. O tratamento do hino nesse caso, exposto sem reelaboração harmônica nem variação do perfil polifônico – ou da escrita coral – representa a banalidade ao lado da música de vanguarda, apontada pela improvisação anterior, profissão de fé característica da época em que a peça foi composta.

Um afastamento crítico desse universo décadas depois, aliado à reavaliação metalinguística do repertório, permitiria a inúmeros compositores referir-se a materiais pobres como esse em novos contextos – e é nessa recontextualização que a sintaxe pode levar a uma ressignificação dessses materiais, em que sua aparente pobreza original (sob o ponto de vista da complexidade estrutural pura e simples) seja colocada em questão. Cerca de vinte anos depois da composição de *LIFE: madrigal* o próprio Willy trabalharia o coral protestante em novas soluções pianísticas e harmônicas (e formais, com eventuais colagens) em *Velhos hinos cantados de novo*, ciclo de 12 peças para piano de 1991.[8]

Outra relação direta entre o universo do madrigal renascentista evocado com Gesualdo e a peça *LIFE: madrigal* está nas referências amorosas e eróticas durante a peça (em que beiram a obscenidade), abundantes (das formas indiretas e codificadas às mais diretas) em todo o repertório coral profano do século XVI. Outras obras de Willy, como *Noturno em torno de uma deusa nua* (2002) e *Em teu crespo jardim* (em duas versões, de 2001 e 2004), relacionam-se até mais diretamente com essa temática, sem a referência ao repertório madrigalesco. Nessa última peça, sobre poema de Carlos Drummond de Andrade (em versões sucessivas para voz solo e para voz e objetos executados por percussionista), a delicada sugestão erótica no texto é expandida pela cantora, que já nos últimos versos transita gradualmente para uma série de gemidos, suspiros e gritos contidos, até a representação de um orgasmo ao final. Em *LIFE: madrigal* essas ocorrências

8 Veja-se nosso comentário sobre o ciclo em De Bonis (2010b).

fazem parte, ainda, do projeto isomórfico com o poema de Pignatari, como uma parte da representação da vida – em estreita identidade com a obra de James Joyce. Sobre as tão discutidas referências sexuais no *Ulysses* de Joyce é capital o comentário de Stuart Gilbert, que conclui sintomaticamente com a palavra que dá vida ao poema de Pignatari e à peça de Willy:

> Na prática vemos que quase todas as grandes obras, desde a Bíblia, que tratam do universo como um todo e encontram uma coerência em todas as obras de Deus, têm de incluir alguma obscenidade em sua exposição dos fenômenos da vida.[9] (Gilbert, 1952, p.21)

Generalização da metalinguagem

Se o conjunto de peças que acabamos de comentar tem em comum o projeto isomórfico com a poesia concreta, na orientação da composição vocal em uma nova clave, *LIFE: madrigal* é um forte exemplo de como essa linha de força em sua produção dialoga estreitamente com uma profissão de fé mais fundamental (e de influência mais permanente) em toda sua trajetória: a operação metalinguística, ao lado de uma visão crítica de várias tendências mais próximas à *tabula rasa* da música de vanguarda.

A composição vocal permanece uma linha de força constante em sua produção, de forma talvez mais acentuada de que na de Pousseur. Em um momento crítico para a estruturação musical (na ausência de uma linguagem comum), o atrelamento a um discurso estruturado em outra linguagem foi um recurso frequente, um eixo na organização do discurso musical, em que ele tem o seu desenrolar atrelado a um discurso de outra natureza, em contágio intersemiótico (essa tendência frequente pode ser observada mesmo nas trajetórias de Schoenberg e Webern, por exemplo). Essa preocupação, essa busca de uma organização coerente do discurso musical de forma autônoma (comum a inúmeros compositores do século XX) conduziu Willy a um trabalho cada vez mais aprofundado com a metalinguagem, a partir da influência da ideia-força de Pousseur.

---

9 "*In practice we find that nearly all great works, from the Bible onwards, which treat of the universe as a whole and discover a coherence in all God's works, have to include some obscenity in their presentation of the phenomena of life.*"

Após o retorno dos festivais de Darmstadt, a influência do *happening* e do teatro musical na obra de Willy é apontada pelas peças *Ouviver a música*, de 1965, e pelo ciclo de peças para piano *Kitsch*, (1967-8). Mas já é nítida em *Kitsch*, como será em sua produção posterior em geral, a ênfase acentuada na reflexão sobre a história da música erudita e na recuperação de uma relação orgânica (e crítica, sempre) com a tradição. É nesse sentido que sua obra pode ser apenas parcialmente contextualizada em relação ao "marco histórico" frequentemente evocado, a publicação do manifesto "por uma nova música brasileira" em 1963.

Nascido em meio ao impacto dos primeiros contatos com o festival de Darmstadt sobre uma nova geração de compositores (entre eles, além de Willy, Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Damiano Cozzella), o manifesto não sintetiza com clareza uma unidade de proposta entre seus participantes. Representa mais concretamente uma tomada de posição contra uma música anacronicamente calcada na permanência dos processos de criação do século XIX, com frágeis implicações estruturais, quando se trata de materiais que não se coadunam aos procedimentos composicionais. Nesse sentido, alinham-se estreitamente com a proposta (e com os manifestos) da poesia concreta, opondo-se diametralmente a tendências genericamente (e muitas vezes imprecisamente) classificadas como nacionalistas ou neoclássicas.

Os festivais de Darmstadt frequentados pelos compositores signatários do manifesto (e especialmente o festival de 1963) traziam a marca das discussões sobre a incorporação da aleatoriedade no discurso, sobre as operações com a indeterminação e com um repertório abundante de peças que trabalhavam com o teatro musical. Por mais permanente que seja a influência do teatro musical nas obras de Willy e Pousseur, em suas obras esse aspecto é sempre sujeito a uma sobredeterminação, a uma estruturação global mais determinante para o discurso – assim como eles operam com a improvisação dirigida e a indeterminação em suas composições. Entre os signatários do manifesto Willy e Gilberto Mendes são aqueles que mantêm uma relação mais permanente com a criação no campo da música erudita – Rogério Duprat, ao lado de uma produção bastante esporádica nesse sentido, se dedicaria mais extensamente a arranjos de música popular, como o fariam também Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen.

Se apenas com os nomes de Willy e Gilberto mal se define um grupo propriamente dito de compositores, a influência mais marcante do teatro

musical, da obra aberta e do acaso na obra de Gilberto Mendes a afasta consideravelmente da obra de Willy, de sua preocupação estrutural, da recuperação do potencial discursivo da linguagem que ele pretende. Assim como se pode observar no caso de Pousseur, a ilusão do pertencimento a um grupo que compartilhasse as mesmas preocupações em criações artísticas da mesma ordem, um simulacro utópico de linguagem comum, desfaz-se quando se aprofundam as reflexões sobre as implicações dessa produção e quando fica claro o pouco alcance da proposta inicial (que exatamente por essa limitação parece um claro denominador comum, num primeiro momento).

Entre as obras de Willy dessa época, se por um lado *Ouviver a música*[10] leva a operação com a indeterminação a um limite extremo (no convite à produção do discurso por parte dos intérpretes a partir de sugestões visuais, gráficas ou figurativas, por toda uma seção da peça, até que se chegue à improvisação livre em seguida), *Kitsch*, por outro, é uma primeira mostra possível da influência de Pousseur, contendo já uma larga preocupação estrutural e metalinguística que permanecerá em sua produção posterior. De fato, a percepção da peça parece redirigir-se, criticamente, à própria noção do *kitsch*: como primeira experiência metalinguística mais ampla em sua produção, o ciclo é marcado por uma forte estrutura de base que permite a incorporação orgânica de gestos os mais diversos – eles são percebidos não como apropriações externas, mas como desdobramentos do material inicial. Nesse sentido, a unidade estrutural é mais rigorosa nessa peça do que em várias outras obras posteriores, em que a referência direta a materiais preexistentes provoca diferentes graus de heterogeneidade no discurso. É uma peça que denota ainda uma forte influência do pensamento serial (sem uma aplicação estrita de seus preceitos, como será comentado), procedimento que garante a unidade desse conjunto de peças antes da operação metalinguística com a qual ele começa a dialogar. Com o aprofundamento das operações metalinguísticas em suas obras e o afastamento de uma aplicação dessa natureza (em larga escala) de princípios derivados do pensamento se-

10 Apresentada na 8ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo (em 1965) em concerto retratado como "escandaloso" pela mídia da época – um levantamento das reações a esse concerto pode ser encontrado em Ramos (2011, p.149-51). Apresentado no Teatro Municipal de São Paulo, além da peça de Willy, o concerto contou ainda com peças de Maiusumi, Webern, John Cage, Henri Pousseur e Gilberto Mendes e com a direção de Toni e Diogo Pacheco.

rial, cada obra de Willy buscará uma solução particular, uma realização de um pensamento musical específico: não se propõe um novo sistema, uma ferramenta prévia à abordagem de cada material, em operações particulares de ressignificação.

O material básico que unifica *Kitsch* é uma série de 48 notas (na qual é relevante a polarização da nota ré – veja-se o Exemplo 88) e um conjunto de 51 acordes derivados dessa série de frequências – a série é exposta melodicamente ao início do ciclo. A gama dos desdobramentos desse material abrange desde o universo pontilhístico do serialismo integral,[11] na primeira peça, até o teatro musical, na peça final (em que surge como gesto final em uma peça de montagem aleatória, reminiscente da experiência com a música concreta). Passa-se ainda, nesse trajeto, pela incorporação de materiais da música popular, na quarta peça (com a utilização de uma parte pré-gravada de uma bateria de *jazz*).

A segunda peça, por sua vez, utiliza o mesmo material para engendrar a recuperação de uma série de gestos do Romantismo, em contraste acentuado com a primeira. Essa impressionante variedade de referências não evoca a abertura formal ou a indeterminação; pelo contrário, recusa a montagem lúdica, o jogo estrutural, quando desfigura em cada uma dessas referências a organização das alturas do contexto original. Essa desfiguração ocorre inclusive em relação à música serial, já que a série não corresponde mais à não-repetição na enunciação do total cromático, reintroduzindo relações de polarização entre as alturas.

A terceira peça do ciclo reflete sobre o processo de criação, fornecendo apenas o material e as regras do jogo para que o intérprete os combine. Essa terceira peça é apresentada com o título de "*make it yourself*", ao lado do nome do pianista (como autor da versão apresentada). Essa peça expõe, assim, o material básico de todo o ciclo (a série de frequências, em forma linear, e a série de acordes, em uma disposição em espiral) e complementa-o no espírito da proposta de Pousseur de uma generalização mais ampla do serialismo que incorporasse o trabalho com materiais do passado: um conjunto de sete fragmentos, originários de obras para piano de Chopin, Debussy, Mozart, Bach, Bartók – nesse caso, fragmentos do repertório

11 Universo que aqui é enriquecido por uma direcionalidade mais clara na organização das alturas, como se vê no Exemplo 118.

comum ao intérprete (protagonista no processo de criação), aos quais se acrescenta um fragmento de Stockhausen da *Klavierstück XI*. Esses fragmentos são ouvidos na peça como glosas de gestos de obras da história: devem servir de modelos de agógica, *rubato*, fraseado, andamento, "inter-relações de dinâmica". Todas as frequências devem provir da série da obra e não das citações: vislumbre de uma música serial que fosse percebida com a variedade dos gestos do passado, sem perder com isso a riqueza dos gestos pontilhísticos (que permanecem com a evocação do fragmento de Stockhausen).

Como primeira obra representativa de uma operação metalinguística de implicações estruturais mais profundas, o ciclo *Kitsch* pode ser visto como um marco do início de um novo momento na produção de Willy. Essa nova produção logo coincidiria com o início da atividade como professor de composição na Universidade de São Paulo (na qual ele permaneceria de 1971 até sua aposentadoria, em 2003) e com o aprofundamento do estudo dos mestres do passado que o leva a uma incorporação mais efetiva e pessoal da proposta de Pousseur. Se a atividade didática de Willy (e sua produção ensaística na época) traz a marca do pensamento estrutural e da abordagem da música como linguagem, desde 1967 (início da composição de *Kitsch*) sua obra coloca-se em clara oposição à tendência dadaísta frequente na década de 1960.

Willy reforça seu autodidatismo constante na constituição de uma direção mais fértil para enfrentar as contradições que abundam no meio musical, na situação social (limítrofe) do compositor e da criação, nas propostas contidas nos manifestos artísticos da época. Sua reminiscência desse momento nos *Cadernos*, quando relata a sua identificação profunda com a obra de Chopin, de Mozart, de Schumann, de Mahler, ocorre em uma apropriação da maneira de Schoenberg – no relato do compositor austríaco sobre o quanto, em seu próprio autodidatismo, ele devia seu conhecimento da tradição ao estudo das obras de Bach, Mozart, Beethoven, Wagner e Brahms, acrescentando como figuras secundárias também os nomes de Schubert, Mahler, Strauss e Reger (Stein, 1984, p.173-4). A força das soluções observadas por Willy em cada um desses compositores solidifica passo a passo a pedra fundamental do edifício da linguagem a ser reerguido como referência, como farol para uma produção em diálogo construtivo e prospectivo com a história. Willy recorda que o estudo desses compositores o ocupou

por anos a fio, ora com alguns desses compositores simultaneamente, ora concomitantemente (Oliveira, 1998a, p.16).

Entre os apontamentos de seu aprendizado renovado ele elenca, em Chopin, além da fusão dialética entre "razão e sentimentos", a "sinergia da sobreposição de acontecimentos musicais de diferentes naturezas", o "ouvir e pensar em polifonia de polifonias" (ibidem, p.12-3), um conjunto que preserva a diferença de cada entidade, mas tem sua participação regulada por um forte princípio unificador – seguindo com exemplos em seus noturnos, mazurcas, estudos, prelúdios.

Em Mozart, observa o interesse de sua ciência no trato da diversidade de informações para uma época tão fragmentada e de tal acúmulo de informações como a nossa. Aprendamos de Mozart a "sabedoria de juntar materiais musicais 'heterogêneos em uma só entidade temática'", citação direta, dessa feita, do aprendizado que Schoenberg credita à obra de Mozart. Willy compara a ideia-força do trato da informação por Mozart com o rondó: se Beethoven, por exemplo, opera na hierarquia das funções estruturais dos materiais, de modo que "elementos subsidiários são factualmente subalternos e *compostos* segundo tais exigências" (ibidem, p.15), Mozart coloca todos os materiais em pé de igualdade, diferenciados e organizados pelas funções que vêm a exercer como cláusulas do discurso.

De Schumann, como já apontamos uma vez (De Bonis, 2010a, p.65-75), Willy apropria-se com força da "distinção entre brevidade e condensação", diferença entre um material exíguo não desenvolvido e uma "densidade alta de uma ideia extremamente desenvolvida, sintetizada no mais mínimo espaço de tempo possível" (Oliveira, 1998a, p.16-7), num prenúncio muito particular das ideias de Webern. Essa síntese revelou-se na música como fruto de um contágio intersemiótico, de um compositor que, superando a dúvida entre o caminho da literatura ou da música ao optar pela segunda, permanece um "poeta incorrigível": renova sua abordagem do material musical em derivações da condensação que caracteriza a operação sobre o material verbal na poesia – outra espécie de projeto isomórfico, em que a analogia não se dá sobre a estruturação do discurso, mas na constituição interna de cada objeto em particular. Na obra de Willy da década de 1970 a presença da condensação schumanniana, marcante em algumas peças, dá-se na elaboração dos materiais em discursos de mais longa duração – a permanência dessa referência de base revelar-se-á em condensações tão ou

mais acentuadas, em peças brevíssimas, em sua obra posterior, como será comentado mais adiante.

Em seguida, como já foi detalhado no Capítulo 1, Willy comenta a presença de Mahler, que para além das aparências, não se encontra no polo oposto à brevidade; "recolhe falas, conversas dos outros, que ele junta como um poeta junta palavras". A dimensão "polissêmica" da polifonia de Mahler, na montagem dos objetos levando em conta a carga da história que trazem – e chegando, como comentamos, a uma dimensão ideogrâmica em suas superposições – se torna agenciadora das outras influências. É um aprendizado que traz consigo a ferramenta para a apropriação simultânea dos outros aprendizados – personificação de um metalinguista inveterado.

O fundamento sólido na história da linguagem que Willy apreende do estudo detalhado desses compositores levaria à profundidade da sua reflexão sobre a linguagem em seus ensaios *Por uma semiótica musical*. Na avaliação de sua própria produção, especificamente, dois campos mereceram sua atenção mais detida, para que se tornasse possível a estruturação de um novo discurso sobre bases sólidas de comunicação. Willy recupera, de um lado, a discussão sobre o problema da forma, com suas implicações na organização do discurso no tempo, nas relações mnemônicas, na unidade e na organicidade do conjunto. De outro lado, investe, como Pousseur, na questão harmônica – com uma diferença fundamental: Willy não busca a constituição de um novo sistema de referência possível (por mais amplo e abrangente que ele pudesse ser), como busca Pousseur, representante da geração que viveu intensamente o serialismo integral como um simulacro de uma linguagem prospectiva. Tanto no campo da harmonia quanto no da forma, interessa a Willy a recuperação de traços distintivos mínimos da linguagem, acima das distinções de cada sistema de referência, como pilares (a serem reerguidos) do discurso para a criação.

A operação metalinguística direta ocorre na recuperação das influências dos compositores estudados, de gestos dos sistemas de referência históricos, de fragmentos reconhecíveis de obras apontando para a importância da relação radical com a tradição na composição. Ao mesmo tempo, a consciência de uma situação metalinguística generalizada, para além de cada processo de criação particular, leva à reavaliação dos fundamentos da linguagem para a recolocação em suas bases das cláusulas do discurso nesse campo linguístico específico, na ausência de uma linguagem comum.

Nesses dois níveis de atuação, há uma identidade profunda entre a postura (e a tomada de partido) de Pousseur e Willy, acima das diferenças de suas soluções particulares. E nesse sentido, antes da apreciação da relação mais direta entre a obra de Willy e a desses compositores, cabe um comentário sobre algumas ferramentas para a construção do discurso, recuperadas (e reveladas em novas iluminações) por Willy.

Sociologia das alturas

Se a ênfase de Pousseur na elaboração de um simulacro de sistema de referência para a dimensão harmônica (como comentamos sobre suas "redes" no capítulo anterior) incide sobre a unidade estrutural entre os agregados verticais (e em eixos de referência que mesurem afastamentos e aproximações em suas variações), o esforço de Willy recai sobre a recuperação de uma percepção clara das relações de direcionalidade – é uma ênfase sobre a comunicabilidade de cada solução particular. O trabalho com a definição de uma hierarquia de frequências, com a constituição de centros frequenciais como polos de referência na organização das alturas, opera a recuperação de um dado histórico fundamental para a organização do tempo musical; um traço distintivo dominante que permite a definição de regiões de variadas dimensões pela pertinência estatística das frequências e de suas atrações – seja pela constituição de uma ou mais alturas como polos de atração, seja pela ausência de uma polarização dessa ordem.

Essa noção de direcionalidade harmônica, como de resto ocorre com as teorias harmônicas em geral, tem pouco embasamento (em um nível muito elementar) em relações "naturais", vibratórias – trata-se de um trabalho com a percepção em um contexto sociocultural específico, no âmbito de uma linguagem em particular. A *tabula rasa* almejada pela música de vanguarda da década de meados do século XX esforça-se por eliminar todo e qualquer resquício do tonalismo (e dos gestos do século XIX em particular). Pousseur já apontava, logo em seguida, como essa eliminação artificial ocorre em pura perda: perdem-se cláusulas organizadoras do discurso que são pertinentes à linguagem da música erudita de maneira geral e não a um ou outro sistema em particular. Por certo tempo, a polarização pura e simplesmente foi vista como um dos rastros tonais a serem eliminados, assim como o intervalo de oitava (em *L'apothéose de Rameau* Pousseur já

combatia essas duas eliminações, recontextualizando seu significado e suas potencialidades). Em *Penser la musique aujourd'hui*, por exemplo, Boulez (1963, p.48-9) considera incoerente com a organização das alturas proposta por Webern a ocorrência de relações de oitava sobre mi♭ no segundo movimento das *Variações* op.27 para piano. Sob o ponto de vista de uma escuta linguística da direcionalidade harmônica, recuperando seu elo com a tradição sem reintegrar os sistemas do passado, essa mesma oitava sobre mi♭ pode ser interpretada como um dos pontos de referência para a organização das alturas de toda a peça, ocorrendo como eixo de simetria no segundo movimento, enquanto em toda a seção final do terceiro movimento Webern polariza o mesmo mi bemol na região grave da tessitura, sempre no mesmo registro, em notas longas, manipulando a série para que ele predomine na memória sobre as outras frequências.

Willy comenta em suas aulas (cf. Ulbanere, 2005, anexos, p.135-8 e p.144-6) como ele trabalhava nessa direção, a partir da análise do repertório e de experiências em suas obras (e considerava a elaboração de um trabalho acadêmico sobre o assunto), quando depara com um livro trazido por uma amiga, em 1972, que não só empreendia essa análise do repertório e uma proposta de controle das polarizações, como também desenvolvia essa ferramenta de modo a calcular com precisão relações cadenciais e coeficientes de estabilidade e instabilidade para intervalos e acordes de qualquer dimensão. Tratava-se de *Mort ou transfigurations de l'harmonie*, de Edmond Costère (1962).

Costère já iniciara uma ampla teorização dos sistemas harmônicos históricos em *Lois et styles des harmonies musicales* (de 1954), mas nem a referência a esse livro anterior, nem a incorporação de sua visão teórica parecem ter sido tão pertinentes na busca de Willy quanto as ferramentas que Costère elabora no quinto e no sexto capítulos do livro de 1962. A partir de apontamentos em análises fragmentárias de diversas obras (incluindo peças seriais), Costère argumenta que uma cinética "natural" das alturas e de suas afinidades permanece, perene, "desde as música primitivas até as músicas de vanguarda". Sua fundamentação residiria em primeiro lugar na "ressonância harmônica", na "afinidade primordial entre dois sons claramente diferenciados", gerando os intervalos de oitava e quinta justas (e por consequência o de quarta justa). Em seguida argumenta que o "deslizamento natural dos sons na escala ininterrompida das alturas" gera outro "intervalo

espontâneo, aquele que une dois sons imediatamente vizinhos do meio sonoro, como o semitom de nossa escala temperada" (Costère, 1962, p.66-7).

Se o fundamento exclusivamente "natural" e o critério de "deslizamento" podem ser questionados na abrangência com que Costère os aplica (como se concernessem a toda e qualquer linguagem musical humana), sua coincidência com os fundamentos cinéticos e as afinidades entre alturas tanto dos primeiros modalismos quanto de toda a trajetória do sistema tonal tornam sua conclusão legítima para a linguagem da música erudita em toda sua história, desde suas mais remotas origens. Essa fundamentação que transcende os sistemas de referência particulares para ser pertinente ao fundamento da linguagem explica sua permanência nas inúmeras ocorrências que Costère encontra no século XX – e que abundam muito além dos breves exemplos que ele aponta.[12]

A partir dessa referência inicial, em que, no sistema temperado, qualquer nota tem relações atrativas diretas consigo mesma, com os semitons superior e inferior e intervalos de quinta superior e inferior (além das transposições de oitava por toda a tessitura dessas cinco classes de alturas), já seria possível analisar as relações de polarização dentro de intervalos, entre as notas de um mesmo acorde e em sucessão melódica. A série utilizada por Willy em *Kitsch*, antes do conhecimento da teoria de Costère, mostra como ele já havia chegado a conclusões similares empiricamente.

Exemplo 88 – Análise da série utilizada em *Kitsch*

No exemplo acima, mostramos como a construção dessa série é orientada por dois recursos básicos: de um lado, as polarizações bem definidas (pelo uso de todas as notas polarizadoras de cada centro de alturas enfatizado), assinaladas por linhas tracejadas, e seu contraste com as suspensões da

12 Menezes (apud Pousseur, 2009a, p.195), em nota de rodapé, aponta como diversos traços do pensamento de Pousseur, na direção de uma recuperação das relações direcionais na música contemporânea, convergem com a teoria de Costère.

polarização por meio das relações por tons inteiros, assinaladas por arcos. De outro lado, onde se assinalam os colchetes em linhas contínuas no exemplo anterior, ocorre uma espécie de motivo em espiral; a polarização do ré, predominante na série, é sempre obtida por um conjunto que não apenas perpassa as suas notas atrativas (como relações de força atemporais), mas também percorre um movimento direcional de alturas que aponta para o novo centro.

Exemplo 89 – Representação em espiral do movimento direcional das alturas (nas polarizações sobre ré) na série de *Kitsch*

No exemplo acima temos uma representação em espiral das notas utilizadas na polarização do ré na série de *Kitsch* (nos registros de sua apresentação original), em sentido anti-horário. A única nota ausente é lá bemol, o que se explica pela sua distância de um trítono em relação a ré: as duas possuem as mesmas notas polarizadoras, portanto sua presença simultânea perturbaria uma polarização mais bem definida. A mesma espiral é utilizada também em sentido anti-horário e suas notas não são utilizadas sempre em sequência linear: eventualmente o sentido da rotação é invertido em meio à figura, ou grupos de notas juntam-se simetricamente acima e abaixo do polo. O que é relevante é a distância simétrica dessas alturas (no total cromático) em relação ao polo ao qual a espiral se direciona. Quando uma figura como essa é colocada em movimento, a aproximação (ou o afastamento) simétrica por meio das atrações predominantes de semitom gera como resultante uma força centrípeta (ou centrífuga, respectivamente) em relação à altura central. Esse movimento de polarização traduzido em uma figura melódica acabaria se tornando um sinal extremamente recorrente na obra de Willy, como uma espécie de módulo simultaneamente serial e direcional.

Além da definição dessas relações atrativas, Costère expande sua teoria para gerar duas ferramentas de especial interesse para a composição. Primeiro ele apresenta as "tabelas de afinidades", em que representações matriciais levam a conclusões precisas sobre as relações de afinidade entre acordes (ou escalas) e o total cromático, situando e contextualizando todas as atrações possíveis. Em seguida, ele propõe um cálculo da estabilidade (ou da instabilidade) específica de um acorde, independentemente de seu contexto. Pelas afinidades naturais e culturais entre os doze sons, um acorde pode ser definido isoladamente como estável ou instável em comparação com a estatística da relação entre um acorde com o mesmo número de notas e o total cromático.

> Como cada som constitutivo se encontra ligado a cinco dos doze sons pelas afinidades recíprocas de oitava, de quinta e de semitom, é um potencial total de cinco unidades multiplicadas por quatro que coloca em jogo um agregado de quatro sons como SOL SI RÉ FÁ. Se há equilíbrio perfeito entre estabilidade e instabilidade, haverá uma repartição uniforme desse potencial atrativo de vinte unidades sobre o total dos doze sons, de modo que o valor médio teórico do potencial de cada um deles será de 20/12. Resulta então que o potencial de afinidade de uma entidade de quatro sons em estado de equilíbrio perfeito entre estabilidade e instabilidade é de 20/12 multiplicado por quatro, ou seja entre seis e sete unidades de potencial atrativo.[13] (Costère, 1962, p.95)

Costère calcula e expõe esse potencial médio entre estabilidade e instabilidade para acordes de três a dez sons.[14] Somando o número de afinidades entre as notas constitutivas de um acorde, chega-se ao valor de seu potencial

13 "*Puique chaque son constitutif se trouve relié à cinq des douze sons par les affinités réciproques d'octave, de quinte et de demi-ton, c'est un potentiel total de cinq unités multipliées par quatre que met en jeu une agrégation de quatre sons comme sol si ré fa. S'il y avait équilibre parfait entre stabilité et instabilité, il y aurait une répartition uniforme de ce potentiel attractif de vingt unités sur le total des douze sons, en sorte que la valeur moyenne théorique du potentiel de chacun de ceux-ci serait de 20/12. Il en résulte donc ceci: Le potentiel d'affinité d'une entité de quatre sons en état d'equilibre parfait entre stabilité et instabilité est de 20/12 multiplié par quatre, soit entre six et sept unités de potentiel attractif.*"

14 A fórmula à qual ele chega para calcular o coeficiente médio entre estabilidade e instabilidade poderia ser expressada como [(N x 5) / 12] x N, onde N significa o número de notas do acorde. Representada assim, essa fórmula poderia ser reduzida para $5N^2/12$.

atrativo, que comparado à média de acordes com aquele número de notas aponta se o acorde analisado é estável ou instável. No exemplo dado por Costère, sol-si-ré-fá, temos uma "densidade atrativa total" (nas palavras de Costère) de 2 + 1 +2 + 1 = 6 unidades, o que o caracteriza como instável (independentemente de sua função em um ou outro sistema de referência, bem entendido).

É certo que a elaboração dos agregados e das entidades e das resultantes verticais de uma peça passa por inúmeras preocupações mais pertinentes que esse cálculo, que permanece mais útil talvez como ferramenta de análise (seja dos objetos no decorrer da composição, seja da peça acabada) do que como recurso gerador. No caso específico de Willy, cabe aqui um parêntese: em algumas de suas peças um acorde isolado pode ser utilizado como interíndice, comprimindo em uma entidade apenas (independentemente da sua forma de veiculação e distensão no tempo) uma rede de relações sintáticas (com o contexto no qual se insere) e intersintáticas.

Alguns acordes escolhidos por Willy, agregados marcantes para a história da harmonia, são utilizados pelo significado particular que carregam (de acordo com as associações semânticas de sua origem). Seu *Prelúdio 2*, de 1975,[15] é construído como uma reflexão sobre a natureza dos agregados verticais; a parte A apropria-se de acordes "com nomes, reconhecíveis pelas marcas que deixaram no curso da História" (Oliveira, 2006): o "acorde de Tristão" de Wagner, o "acorde do desespero" do *Scherzo n.1* de Chopin, o "acorde místico" do *Prometeus* de Scriabin, o acorde da peça *Farben* op.16 n.3 de Schoenberg, o acorde da "Dança das adolescentes" da *Sagração da primavera* de Stravinsky, os dois acordes opostos (tríades perfeitas à distância de um trítono) de *Petrushka*, também de Stravinsky.

Em contraste de material (dentro da mesma proposta), a parte B da peça "articula-se através dos mais anônimos de todos os acordes: os *clusters*" (ibidem), que enquanto negam a constituição interna e a própria noção tradicional de acorde, não deixam de remeter historicamente à marca de Henry Cowell. As movimentações dos *clusters* pelo campo de tessitura dialogam, ainda, com gestos do *Prelúdio 1*. Antes do retorno dos acordes "com

15 Comentários anteriores sobre essa peça incluem os de Menezes (2002, p.326-8), ao lado de uma peça de Menezes escrita sob essa influência, *TransFormantes I* e Salles (2005, p.219-22) – neste último, ao lado de uma interpretação da obra de Willy do final da década de 1980.

nomes" ao final do *Prelúdio 2*, a transição entre os *clusters* e esses acordes é operada por acordes mais densos, mais complexos e historicamente posteriores: autocitações das experiências harmônicas do próprio Willy nas peças *LIFE: madrigal* e *Impromptu para Marta*.

Já tivemos oportunidade (cf. De Bonis, 2009) de mostrar como, décadas mais tarde, Willy expandiria essa operação com os acordes "com nomes", ampliando a gama de suas funções estruturais, na composição do *Noturno em torno de uma deusa nua* em 2002. Se seu planejamento em ABA propõe outra solução da mesma proposta (do contraste entre os *clusters* e os desenhos melódicos e harmônicos claros), a utilização do "acorde de Tristão", do "acorde místico" e do acorde da *Sagração da primavera* ultrapassa o significado amoroso – e sensual – que carregam para dialogar polifônica e polissemicamente com citações da música popular brasileira que veiculam significados similares no campo pessoal. Willy convida à percepção desses significados (e à sua relação com os outros materiais) nos comentários que acompanham a peça, que ele pede que sejam enunciados pelo pianista quando da execução.

O conjunto das ferramentas de Costère permite um enriquecimento considerável das operações sintáticas em música (e de suas resultantes semânticas), em uma recuperação renovada de procedimentos como a geração de eixos melódicos de atração, os gestos cadenciais e (como já comentamos) a introdução de mais um recurso para a definição em larga escala de regiões, de recortes temporais no discurso e das suas inter-relações, seja entre os diferentes polos sucessivos (ou simultâneos), seja no contraste entre a suspensão e a confirmação das polarizações. Essas ferramentas ressurgem reduzidas aos seus dados mais essenciais, destituídas das particularidades de cada sistema de referência em particular em que elas possam ter sido pertinentes, para iluminar um processo de criação que se pretenda erguer sobre a consciência da história da linguagem.

Linguagem e memória

Um ensaio de Willy que complementa sua reflexão sobre a linguagem em *Beethoven, proprietário de um cérebro* (e escrito aproximadamente na mesma época) é *Música: a forma ABA* (Oliveira, 1977). Não se trata de um

ensaio sobre a "forma ABA" como modelo, como se encontra em alguns tratados, mas sobre a força da relação temporal ABA. Registrada em um sem número de obras na história da música, essa relação é pensada aqui como uma "chave para a apreensibilidade mensagística" pelo quanto ela agencia uma operação elementar com a memória, organizadora maior de um discurso prioritariamente indicial.

A partir da premissa de seu ensaio *Por uma semiótica musical* (comentado no Capítulo 1), retomada aqui – "signos musicais não apontam para um sentido além de sua própria estrutura interna" – Willy argumenta que uma linguagem cujos enunciados ocorrem "somente uma vez e pela primeira vez no tempo" não poderia simplesmente depender da memória. A compreensibilidade de um discurso musical depende de que a memória seja "fatualizada":

> [...] musicalmente é imprescindível que a proposição se repita para que se torne memorável. Ocorre, que pela repetição a proposição pode se comunicar, se tornar inteligível, mas também se esvaziar no banal. Que se evitando a monotonia, não se incorra em justaposição entrópica: informe. (idem, 1977, p.83-5)

Em *Por uma semiótica musical*, já se aponta como a essência sintática e indicial da linguagem musical se configura em estreita ligação com a natureza temporal do discurso musical. Ele só informa em suas relações temporais – são elas as diferenciadoras de entidades que assumem funções sintáticas e indiciais em música. O enfoque no texto *Música: a forma ABA* é sobre o processo de composição, a responsabilidade do compositor consciente da natureza da linguagem: informar com índices temporais, "na continuidade irreversível do tempo fluindo". Para isso é que é necessário que "a *memória* se torne factual" – que o próprio discurso estabeleça parâmetros de comparação claros entre os índices, permitindo a identificação clara de suas funções sintáticas em cada contexto particular.

> Partindo-se desse enfoque, a forma ABA apresenta uma solução: a informação 1 (A) é sucedida por uma nova informação 2 (B) que serve de suporte para a repetição da informação memorável A: a memória factualizada. Quando falando de B, nos referimos à ideia de suporte, tentávamos enfatizar o caráter dependente e subsidiário, desta proposição. A se torna inteligível pela repe-

tição, mas não pela banal repetição, e sim pela intercalação de B que tornou a repetição possível, em pleno ganho. (ibidem, p.85)

Willy vê assim na proposta ABA uma tensão sintática, em que o contraste é suporte para a repetição, articulando ao mesmo tempo as necessidades de se informar pela variação e pela repetição.[16] O problema que se coloca em seguida é o sentido dessa justaposição: a informação contrastante como motor do discurso coloca em jogo a própria coerência do discurso, na relação específica entre a natureza de A e de B.

> Devemos assinalar que B deve ter relacionamento com A em função de um contraste estabelecido. A ideia contrastante B deve propor diferenças, mas se relacionar, através de algum princípio unificador com A, como fator de organicidade. [...] A interação da memória e do contraste como possibilidade de informação, (inteligível), opõe-se à banalidade, que se revela mera repetição, como condição optimal para a comunicação de uma linguagem não simbólica. (ibidem)

Por fim, a relação dialética entre esses materiais não informa apenas de sua presença coerente em um mesmo discurso ou da cinética e do jogo sintático em sua montagem e sua sucessão. A incorporação de um jogo dialético de tal ordem em um modelo generalizante transcende a representação de funções sintáticas elementares para constituir-se como um exemplo modelar – não como um esqueleto formal a ser preenchido, mas como um modelo elementar para um problema linguístico fundamental, na estruturação coerente e informativa do tempo do discurso na sua relação com a natureza dos materiais empregados.

> É considerável ainda que a forma ABA se revela optimal pela teleologia das funções expressas, por um lado, e, por outro, por sua natureza morfológica: uma sintaxe que se corporifica pelas relações de reciprocidade de seus elementos componentes. Sendo a forma ABA um arquétipo susceptível de ser modulado, variado e veículo de propostas significativamente diversificadas, se qualifica por este caráter abrangente, formativo, como uma protoforma. Uma protoforma essencialmente musical. (ibidem)

16 Relembramos aqui a "lei de Zipf", já comentada no Capítulo 1 (cf. nota 27).

Willy não se refere ao ABA, portanto, como projeto formal estanque, mas como um modelo referencial abstrato que guie a estruturação das diferenças no tempo musical. B não representa uma seção diversa iniciada após um corte: a ênfase nesse texto reside sobre a constituição clara de zonas de informação, sobre as implicações dessa constituição para uma linguagem não simbólica e sobre as potencialidades mais efetivas de explorar o germe de informações em cada material de forma pertinente às especificidades da linguagem, independentemente da estratégia específica da montagem dessas seções (se operadas por tipos diversos de cortes ou transições).

Se os exemplos com que ele ilustra e aprofunda esse corpo teórico são todos pertinentes ao universo tonal clássico e romântico, é novamente em uma estratégia metalinguística, na fundamentação sobre a história da linguagem, que ele busca edificar uma referência geral o bastante para ser aplicada na composição contemporânea (à distância dos sistemas de referência originais). Ele incide assim sobre exemplos de Schumann, Beethoven e Chopin para verificar as funções possíveis de B, em busca de seu sentido intrínseco – como se "a finalidade expressa na estruturação de B" dotasse essa seção "de uma força capaz de pôr em movimento a definição extrema de A" (ibidem, p.86).

Em primeiro lugar ele define a pertinência da forma ABA em dois níveis: como "proposta temática", caracterizando uma proposição completa em meio ao discurso, e como "proposta morfológica", como estratégia para o discurso. Modelo de um equilíbrio ideal (a ser engendrado em cada caso particular) entre repetição e variação, imagem do conflito dialético entre informação e organicidade, em um discurso indicial no tempo, a efetividade da protoforma ABA pode ser aplicada das estruturações temporais mais reduzidas às mais extensas.

Para além dos dois níveis de aplicação do ABA, Willy elenca três tipos mais gerais: um ABA literal (em que B funcionasse "como um espelho que permite a reflexão direta de A"), um ABA' (em que B permite uma modificação do objeto refletido) e por fim um AB**A** (em que B funcione como uma proposta "capaz de causar uma transfiguração de A em **A**", uma espécie de A-B- "A transfigurado") (ibidem, p.86-94). Os dois primeiros casos são exemplificados por peças com uma marcante unidade na proposta estrutural, com uma correspondência direta entre as estratégias da proposta temática e da proposta morfológica: A *Siciliana* do *Álbum para*

a juventude de Schumann, para o "ABA literal", e o *Adagio* da *Sonata* op.2 n.1 de Beethoven, para o ABA'. Para as propostas temática e morfológica do AB**A** (em que o retorno de A ocorre transfigurado), usa como exemplos dois *Noturnos* de Chopin.

Essas associações por si só já são extremamente significativas: em primeiro lugar a escolha de dois casos de soluções mais individualizadas, no Romantismo, para os casos extremos (literal e transfigurado), e a escolha de um exemplo do Classicismo para o caso mais geral, o ABA'. E para além dessa correspondência, o caso mais geral (o ABA') é coerentemente fundado sobre o exemplo de Beethoven, modelo maior da confluência entre prática comum e invenção estrutural unívoca.

Se a força dessas ideias, de maneira talvez mais nítida ainda de que os princípios harmônicos comentados acima, percorre toda a obra de Willy Corrêa de Oliveira, algumas obras suas da década de 1970 colocam-se como realizações modelares bastante claras dessas propostas, como por exemplo os *2 Prelúdios* e os *3 Instantes*, para piano (ambos os conjuntos publicados em 1977, embora os prelúdios datem de 1971 e 1975, segundo o catálogo organizado pelo compositor).

Vale notar que a reconsideração do significado de uma forma do passado, retomada da história da linguagem, não denota a ausência de um trabalho com as experiências formais da música do século XX. Ao comentar as "figuras sonoras abstratas" que o atraíram em Debussy, "movimentos puros, cristalizações de componentes acústicos estáticos, à feição de pontos, linhas, massas, texturas, transparências, flutuações", Willy observa que

> essas figuras (ou módulos), são extremamente breves, e harmonicamente a-direcionais, o que permite encaixes tão justos e simples como o das peças de um dominó. Geralmente, Debussy repete (às vezes mais de uma vez) uma determinada figura sonora antes de acoplá-la à próxima, porque muito consciente de que a linguagem musical se faz compreensível através da memória. [...] Mas é certo que a FORMA, quando se atinge esse limite da escrita, resulta diretamente da oposição dos módulos, e de uma desejável direcionalidade que não é mais determinada pelo plano harmônico (das alturas). Os materiais engendram a própria forma. Sem dúvida são ensinamentos de enorme interesse quando se constata que uma harmonia tonal não está mais disponível para indicar com segurança sobre matérias de encaixes e direcionalidades. (idem, 1998a, p.21)

Reveladora a estratégia contrária à de Boucourechliev (1998, p.33) em seu *Debussy: la révolution subtile*, que parte da escrita polifônica de Debussy ao piano para observar sua ação sobre o espectro sonoro e apontar em seguida a opção consciente pela estratégia das justaposições e repetições em bloco, da "duplicação". Willy observa a tempo a consequência da natureza do material nos aspectos harmônico e formal, concluindo que é essa natureza harmônica que convida a uma justaposição em bloco. A sedução pela abstração das figuras vem acompanhada de uma consciência da problematização formal que elas trazem, como mais uma realização possível, diversa do ABA como protoforma. A novidade do material implica um novo pensamento formal, mas essa novidade não exclui, para Willy, sua pertinência no mesmo universo linguístico, na mesma problemática entre construção e compreensibilidade de um discurso em linguagem não simbólica como a música, em suas inúmeras faces distintas.

Nesse ponto observamos mais uma convergência entre Pousseur e Willy, como mostra uma carta de Pousseur a Berio de 31 de julho de 1958.[17] Pousseur comenta suas impressões dos concertos que assistira em Colônia e Darmstadt com peças de seus colegas (a maior parte delas ainda em versão provisória, vindo a ser retrabalhada depois) como *Quaderni I* de Berio (que depois integraria a obra *Epifanie*), as três *Improvisations sur Mallarmé* de Boulez (ainda inacabadas, depois integrariam a obra *Pli selon pli*), *Anagramma* de Mauricio Kagel e *Kontakte* de Stockhausen (música eletrônica que posteriormente seria ampliada incluindo piano e percussão).[18] Após comentar a péssima execução das obras de Berio e Boulez e o seu encanto com a mesma obra de Boulez quando reexecutada em Darmstadt e com *Anagramma* de Kagel, Pousseur comenta com alguma ironia a obra de Stockhausen, duvidando do caráter profético que o próprio Stockhausen atribuía a ela:

---

17 Conservada na Fundação Paul Sacher (PSS-SHP, *Korrespondenz mit Luciano Berio*, 1958).

18 Cabe notar que, dada a imprecisão da organização cronológica de sua correspondência pelo próprio Pousseur (com algumas correções posteriores de data, com sua própria grafia) e o repertório comentado, o concerto a que ele se refere pode ser a edição de 1960 do Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (ISCM) em Colônia, portanto dois anos depois da data contida nessa carta.

São talvez os mais belos sons eletrônicos que se produziram até o presente. Mas aquilo a que eles "servem" é extremamente didático e se estende por meia hora! Tudo, no detalhe, é muito belo, marcante; dessa forma, eu assisti a montagens, no estúdio: tudo me encantava. Mas na duração! Karlheinz a justifica pelo fato de que tudo é sempre renovado, que são sempre outras combinações, outras possibilidades, mas estas não são tão pertinentes, sua pertinência não é proporcionada (ao menos, me parece, após duas audições integrais, somente) à grandeza absoluta dos tempos aos quais elas se aplicam. É como uma floresta onde cada árvore é muito bela para se contemplar: ela foi cuidadosamente podada pelo jardineiro do Senhor Conde, de modo que não há sequer uma folha a mais. E é certo que duas árvores não se parecem: há carvalhos, faias, plátanos – e entre as faias, uma tem um ramo que pende um pouco para a direita, outra tem o tronco um pouco mais liso, na terceira, há uma velha coruja que se aninha, sempre pronta para alguma reprimenda. Mas como o solo é plano por toda parte, quando se sai dessa floresta bem conservada, não se chega a fazer uma ideia de sua geografia geral.

Claro, tudo depende da ideia que se faz de uma forma musical, de sua função, do que ela quer de nós e do que se pode fazer dela, e talvez seja eu, enfim, que tenha uma concepção retrógrada (penso nisso seriamente!).[19]

A concepção "retrógrada" a que Pousseur se refere, contextualizada em meio aos problemas musicais que ele se coloca por toda sua trajetória, diz

19 *"Ce sont peut-être les plus beaux sons électroniques que l'on ait produits jusqu'à présent. Mais ce à quoi ils 'servent' est extrêmement didactique et s'étend sur une demi-heure! Tout, dans le détail, est très beau, remarque; ainsi, j'ai assisté à des montages, en studio: tout m'enchantait. Mais, sur la longueur! Karlheinz la justifie par le fait que tout est toujours renouvelé, que ce sont toujours d'autres combinaisons, d'autres possibilités, mais celles-ci ne sont pas assez pertinentes, leur pertinence n'est pas proportionnée (du moins, il me semble, après 2 auditions intégrales, seulement) à la grandeur absolue des temps auxquels elles s'appliquent. C'est comme une forêt où chaque arbre est très beau à contempler: il a été soigneusement nettoyé par le jardinier de Monsieur le Comte, de sorte qu'il n'y a pas une feuille en trop. Et certes, pas deux arbres ne se ressemblent: il y a des chênes, des hêtres, des érables – et même parmi les hêtres, l'un a un branche qui penche un peu vers la droite, l'autre a le tronc un peu plus lisse, dans le troisième, il y a un vieil hibou qui niche, toujours, prêt à donner quelque leçon. Mais comme le sol est plat partout, quand on sort de cette forêt bien entretenue, on n'arrive pas à se faire une idée de sa géographie générale.*
Bien sûr, tout dépend de l'idée qu'on se fait d'une forme musicale, de sa fonction, de ce qu'elle nous veut et de ce qu'on peut en faire, et c'est peut-être moi, tout compte fait, qui ai une conception rétrograde (je pense ça sérieusement!)."

respeito a uma recuperação metalinguística da comunicabilidade possibilitada pela organização clara do tempo de cada informação, de sua relação orgânica com o discurso, da função exercida por cada parte e da inserção viva de cada parte não como uma seção independente, um simples módulo em uma montagem, mas um órgão de um ser vivo; um membro que articula o movimento do conjunto pela sua relação com os outros membros. Não se trata aqui de uma crítica à obra de Stockhausen ou à eficácia de uma peça em particular (que, aliás, tem sua percepção completamente modificada com a participação instrumental acrescentada posteriormente), mas à tendência a uma experimentação formal que não leve em conta a compreensibilidade do discurso no tempo da mesma forma que ocorria na história da linguagem e nem consegue substituí-la por uma nova proposta efetiva o suficiente – dada a ausência de um substrato linguístico comum que orientasse uma percepção tão detalhada, com tantas implicações estruturais, em uma arte que segue a passagem inexorável do tempo (uma linguagem que exige a reescuta do discurso completo para que se aprecie novamente cada objeto).

A crítica de Pousseur certamente se expande para grande parte do repertório experimental que ele ouvia, no risco da elaboração e da sedução com o objeto se sobreporem à atenção de sua natureza temporal e das implicações dessa natureza em cada caso particular (seu alerta para esse risco nos parece cada vez mais atual e pertinente, na audição de parte da música criada nas últimas décadas e neste início de século XXI). Nesse sentido ele a desenvolve em diálogo crítico com Berio, como que a convocá-lo para tomar parte (ou partido) em uma questão essencial do pensamento composicional (assim como ele faz em seus ensaios, referindo-se sempre aos seus pares).

A identificação das partes de uma peça não serviria ao seu desmembramento em blocos independentes e pouco relacionados, como parte da bibliografia didática pode sugerir, mas sim para a melhor avaliação da organicidade do conjunto na relação dialética entre momentos diversos mais ou menos bem definidos. Nesse sentido é que a protoforma vislumbrada por Willy, em seu estado mais elementar (como um germe mínimo das mais variadas possibilidades formais), é pertinente em uma reconstrução do sentido possível da linguagem, na metalinguagem de seus sentidos consagrados pelo uso, na permanência referencial do ABA como uma distensão

temporal do fundamento mnemônico da linguagem, gerando a necessidade de um conflito constante entre repetição e variação, entre informação e redundância. Distendidas no tempo, variação e repetição geram (nesse modelo elementar) a operação permanente com a memória: um mesmo conjunto, orgânico, pende em um segundo momento para a variação e em um terceiro novamente para a reiteração da enunciação inicial, modificada (pela memória, sempre) do contraste que acaba de ocorrer. Se "B" é ao mesmo tempo "A" e "não-A" (é ao mesmo tempo unido organicamente com "A" e contém sua negação, sua natureza contrastante própria), num momento seguinte o retorno de "A" não é mais uma repetição pura e simples, pois se situa após a enunciação de "B", enquanto o primeiro "A" abria o discurso, não sendo antecedido por nenhuma informação.

O modelo formal proposto por Willy contém a atribuição da *função* a ser exercida por cada membro do discurso, seu papel sintático, indicial, estrutural. É nessa concepção formal, que contém uma identificação também com a visão de Pousseur,[20] que se dilui uma crítica eventual à operação metalinguística quando ela veicula um material externo de forma reconhecível, como se essa presença de outra sintaxe perturbasse a organicidade do conjunto, atraindo a percepção para outro discurso (de forma a não deixar clara a ação do compositor, na apropriação do discurso de outro): é bastante nítido, na amplitude da visão de Pousseur e Willy sobre a linguagem, que no caso específico de suas obras a referência externa é sempre operada de forma a exercer uma função sintática e estrutural diversa, o que não apenas modifica a percepção do objeto evocado como impossibilita a associação pura e simples com o discurso original. Apenas uma percepção sonora que não levasse em conta a discursividade da linguagem musical e seu fundamento temporal elementar observaria no objeto isolado o mesmo papel sendo exercido em contextos completamente diversos; seria ouvir um objeto sonoro a não exercer papel algum – no caso da citação, corresponderia a não compreender sequer a função de um fragmento em seu contexto histórico original: um afastamento da concepção da música como linguagem

20 Note-se, além da carta a Berio sobre a peça de Stockhausen, a análise de *Vue sur les jardins interdits*, de Pousseur, no capítulo anterior, como um exemplo modelar não apenas do sistema harmônico das "*reseaux*", mas de um grande ABA com alongadas transições entre um e outro momento.

que iguala sua percepção à de "uma manifestação acústica, sem muito mais. Como trovão ou abalroamento de automóveis" (Oliveira, 1998c, p.23).[21]

Esses dois eixos fundamentais de reflexão sobre a linguagem, a direcionalidade harmônica (o trabalho com as polarizações), de um lado, a partir de ferramentas de Costère, e a preocupação formal, de outro, a partir do trabalho com a "protoforma ABA", refletem-se como os recursos mais específicos, materiais, com os quais Willy orienta seu processo de criação. São dois recursos concretos para a colocação em prática da reflexão semiótica mais abstrata que ele empreende em *Por uma semiótica musical*. A presença constante dessas ferramentas estabelece um terreno sólido para a realização das soluções mais diversas, para a contextualização dos objetos mais díspares, das texturas mais abstratas às citações e referências gestuais à música do passado. Na década de 1970, as referências diretas mais relevantes na operação metalinguística são, como comentamos, as obras de Schumann, Mozart, Mahler e Chopin, presenças que podem ser apontadas mais ou menos claramente em cada uma de suas obras dessa época, obras que refletem sobre os significados carregados pelos materiais da história da música, em uma força que se dirige "de dentro para fora" do discurso.

Centrífuga

Zal

A presença da obra de Chopin como referência nas composições de Willy é tão amplamente difundida e ao mesmo tempo tão raramente evocada de forma direta, que quase não faz sentido o levantamento de sua ocorrência particular. Já comentamos como, no início primeiro da formação do compositor, a obra de Chopin era sinônimo de música erudita, e quase inexistia, a princípio, referência que a acompanhasse, a não ser provocada por essa mesma convivência. "Continuo discípulo de Chopin, e disto meus rabiscos dão testemunho, assim espero", diria Willy (idem, 1998a, p.14).

21 Não excluímos aqui que manifestações acústicas ricas como trovões e batidas de automóveis possam ser ouvidas como música, bem entendido. Essa possibilidade, herdeira da música concreta (e de seus desdobramentos eletroacústicos), sempre ocorre na imaginação propriamente musical do ouvinte, que vislumbra a inserção desses objetos sonoros em contextos discursivos e temporais propriamente musicais.

Que Chopin tenha sido a fonte de uma relação com a linguagem que desse conta da presença simultânea, em plena e riquíssima contradição, da razão e de toda a elaboração estrutural, de um lado, e da força de expressão emocional, do horizonte e da força de significados associáveis, de outro – nessa pura afirmação não sairíamos, ainda, do terreno da idiossincrasia ou do relato biográfico. Se diversas experiências no seio da música contemporânea afastaram-se desse trabalho com o lirismo e a expressividade, em meio à multiplicidade da ausência de linguagem comum, possivelmente um número ainda maior de obras, mesmo em meio à música de vanguarda, tenha enveredado exatamente por esse mesmo caminho.

As primeiras obras de Willy mostram a presença de Chopin no imaginário do compositor de forma pontual, como um sinal de suas referências, mas ainda sem um trabalho mais detido com sua obra especificamente. Na *Sinfonia-signos*, de 1960, um grande painel de colagens da música de mercado à música contemporânea, em um dado momento (a partir do compasso 145) surgem, defasadas, duas citações com a mesma duração aproximada: a peça op.10 n.4 de Webern, completa, e os compassos 33 a 48 da *Mazurca* op.30 n.2 de Chopin (que já comentamos como um sinal surgido em meio à peça *Exit*, de 1980). Opostos completos: o pontilhismo, a não repetição e o "cromatismo orgânico" (expressão de Pousseur) de Webern sobre a melodia acompanhada de Chopin, a harmonização tonal, a periodicidade do ritmo de dança e a repetição obstinada do mesmo motivo, oito vezes seguidas, na mão direita. Esse pequeno ideograma musical seria retomado por Willy, 46 anos depois, como a primeira peça de seu *Álbum de bagatelas para orquestra*, a *Bagatela n.1 (Signal)*, de 2006. Essa mesma presença fragmentária observa-se em *Ouviver a música*, de 1965, e em *Kitsch*, de 1968, antes de se cristalizar como um trabalho mais extenso em suas peças posteriores.

Além da referência direta a fragmentos de obras de Chopin, Willy começa a operar com o comentário sobre a referência ao universo gestual pianístico do Romantismo veiculado por sua obra (e muitas vezes evocado sem a referência direta). Ambas estão presentes, por exemplo, em *Impromptu para Marta* de 1971, que joga com uma especulação harmônica, polifônica e gestual – e com fragmentos do *Noturno* op.32 n.1 e da *Valsa* op.64 n.1 de Chopin em uma obra a ser apresentada em duas versões: na montagem prevista pela partitura e em montagem proposta pelo próprio pianista, lado a lado.

A composição do *Prelúdio 1* no mesmo ano que essa peça acusa o trabalho detido de Willy sobre Chopin provavelmente simultâneo ao trabalho

sobre Gesualdo (e o universo coral e contrapontístico renascentista) revelado em *LIFE: madrigal*, também de 1971. O *Prelúdio 1* é inteiramente baseado sobre desdobramentos harmônicos e gestuais da *Mazurca* op.63 n.3 de Chopin, que surge, em fragmento literal, como coda da peça, assim como no *Instante 3*, de 1977: as duas peças são largamente baseadas em uma exploração polifônica do piano, em ampla variedade de figuras e de suas variações pelo campo de tessitura, que recende ao mestre polonês – assim como recende a ele a ênfase sobre o intervalo de terça, em meio à invenção harmônica, como traço expressivo historicamente significativo.

Na obra posterior de Willy, em que é muito intensa a produção para piano, alguns sinais da presença de Chopin (com o comentário sobre o gesto romântico) chamam a atenção, como por exemplo na escrita pianística geral dos *Velhos hinos cantados de novo*, de 1991, nas sete *Valsas* (compostas entre 1991 e 2002), no *Noturno em torno de uma deusa nua* (2002), no estudo *L'éternel printemps* (1990). Mas sinais mais claros, diretos, citações são mais raros e saltam à vista quando surgem, como em *Água-tinta: meu pai cantava (primeiro estado)*, para piano (1994), que comentaremos mais adiante. Willy (Oliveira, 2006b) afirma em um *Prólogo aos prelúdios e instantes*, destinado a um registro de sua obra:

> Penso que foi por volta dos *Prelúdios* e dos *Instantes* que comecei os trabalhos da maturidade: Percebi que já não imitava. Que eu queria dizer coisas. Já não escrevi por que as coisas ditas por outros queriam me dizer. Mesmo algo antes dos *Prelúdios* e *Instantes* já percebi primeiros indícios de que os Anos de Aprendizado estavam concluídos. Irritava-me o estar sempre atento ao que os Modelos dissessem para que eu me movesse a reafirmá-los em minhas cópias. [Sempre foi assim, pois que não se nasce falando, mas mesmo assim].

Se por um lado o período do estudo detido (autodidata) das referências do passado consiste no início de uma produção madura na trajetória de Willy, por outro lado essas referências, quanto mais fortes elas fossem, mais o afastavam de seus próprios discursos, da tentação da imitação. Assim, se encontramos um trabalho mais extenso com sinais provindos de Schumann, de Mozart, de Mahler (como comentamos a seguir), entre outros, a presença subliminar de Chopin parece ser tão forte e tão significativa que talvez tenha sido evitada na busca de seus próprios caminhos.

Ele sugere na primeira de suas "biografias conjecturais":[22] "se eu tivesse nascido em 1810, ou eu seria aquele que teria escrito a música que ele escreveu ou teria sido paralisado por ela. Me esmagaria – se contemporâneos – sua existência demasiado forte" (idem, 1998a, p.12). Perigo semelhante, aparentemente, à força da influência de Pousseur, que animou uma convivência esporádica na década de 1960 mas que, não obstante a amizade e a admiração perenes, levou a um afastamento (presencial) gradual na mesma medida em que Willy encontrava seus caminhos e suas soluções musicais maduras. De fato, é muito rara a referência direta a Pousseur por parte de Willy em seus escritos, à exceção da reverência no seu reconhecimento como um de seus mestres. A identidade que defendemos e apontamos ao longo deste livro entre essas duas trajetórias, entre sua visão sobre a linguagem musical, entre suas soluções paralelas para os mesmos problemas, parece ter ocorrido à distância e até no desconhecimento mútuo da produção musical de cada um após a década de 1960, após uma influência determinante que serviu como ponto de partida.

Esfinges schumannianas

Em duas peças instrumentais compostas em 1973, Willy relaciona-se com a obra de Schumann como ideia-força. O sexteto *Phantasiestück III* e a peça *Gesang des Abends* para flauta solo têm vários materiais em comum, como se os elementos lineares, frequenciais e semânticos da peça solo fossem desenvolvidos e expandidos no sexteto. As datas de conclusão da composição das peças, no entanto, apontam o contrário: como se o material abundante no sexteto encontrasse ainda uma realização condensada, mais de acordo com as durações schumannianas, em uma peça mais breve para instrumento melódico solista. No mesmo ano é composto ainda o *Adagio* para orquestra, que também acusa uma forte presença da obra de Schumann no imaginário do compositor.

Gesang des Abends baseia-se sobre as quatro notas básicas do *Carnaval* de Schumann, na ordem lá-mi♭-si-dó (tal qual aparecem no início da *Valse noble* e do *Eusebius* do op.9, na ordem A.S.H.C.). No *Carnaval*, em dife-

22 Que, de resto, devem sempre ser lidas com a atenção ao limite da realidade, ainda que a primeira delas se aproxime substancialmente de um verdadeiro "ensaio de autobiografia", como consta em seu subtítulo.

rentes disposições, as quatro notas formam a estrutura subjacente comum a todas as peças do ciclo, revelada em um momento da partitura sob a denominação de "esfinges", confirmando a sugestão de uma mensagem cifrada. As letras se refeririam ao vilarejo de Asch, onde ele tivera um encontro marcante (supostamente com Ernestine von Fricken, em 1834), além de integrarem seu sobrenome. Seguindo as possibilidades da grafia musical alemã – associando a letra "s" alternadamente a "Es", mi bemol, ou juntamente à letra "a", a "As", lá bemol – ele prevê três possíveis significados musicais: mi♭-dó-si-lá, lá♭-dó-si, lá-mi♭-dó-si.

As quatro notas definem quatro zonas de *Gesang des Abends*, segundo a direcionalidade harmônica: todos os materiais em torno de cada uma dessas notas priorizam a polarização da nota central em questão. As notas em si são enunciadas apenas com sua frequência determinada; os outros parâmetros ficam a cargo do intérprete. Nas frases que seguem às notas-chave, chama a atenção a variedade de perfis lineares. O momento relativo à nota lá (o primeiro da peça), por exemplo, pode ser analisado segundo as categorias expostas por Pousseur (1970, p.241-90) em seu ensaio *Por uma periodicidade generalizada*. As linhas do início poderiam ser comparadas a uma onda dente-de-serra: após a linha quase senoidal que abre o segundo sistema pode-se ver, no *crescendo* de *p* a *ff*, variações lineares análogas à modulação de frequência (sempre segundo Pousseur); no início do terceiro sistema temos (tanto rítmica quanto melodicamente) o que Pousseur compara à onda retangular.

Exemplo 90 – Início de *Gesang de Abends*

A peça não possui nenhuma citação musical direta, mas há uma citação textual na partitura, como "direcionamento psicológico" para a interpretação. Há um extenso trabalho com o "caráter", com a sugestão semântica de um ambiente psicológico e expressivo, em referência ao procedimento romântico. Os contrastes entre tais caráteres são os mais pronunciados possíveis, gerando de fato uma grande variedade entre os diferentes materiais

e suas variações; sua "tradução" direta é o que menos importa, chegando inclusive a preferir-se a eliminação de qualquer referência à motivação semântica inicial da composição, já que sua percepção se encerra na subjetividade do ouvinte.

Nesse caso particular (como na obra comentada a seguir), não se fala do caráter específico (como em tantas obras de Schumann), e sim dos personagens que veiculam tais significados. As duas primeiras seções da peça (sobre lá e mi♭) são baseadas sobre elementos musicais associados (por Schumann) a Florestan; as duas seções finais (sobre si e dó) remetem a características (musicais) de Eusebius. Na divisão entre as duas seções de *Gesang des Abends*, há na partitura a citação em alemão "Eusebius ainda acrescentou isso; era um tanto supérfluo mas seus olhos brilharam de alegria" (em tradução livre).[23]

Phantasiestück III (para violino, viola, violoncelo, piano, trompa e trombone) expande o trabalho com os significados a partir da obra de Schumann, chegando à exigência de que os instrumentistas leiam uma série de fragmentos de textos de Schumann como guia para a interpretação de cada uma das seções da peça – nomeadas, na partitura, a partir das duas *personae*.

– Florestan I (piano e cordas apenas): com o material melódico da seção relativa ao mi♭ de *Gesang des Abends*, somado a uma série de apojaturas móveis pelo campo de tessitura (inclusive com o ataque direto de baquetas sobre as cordas do piano). Surge no violino um material melódico de doze notas sem repetição, que não é utilizado como série dodecafônica de base para a peça, mas reaparece de forma literal ou variada em outras seções. A série parte das quatro notas básicas do *Carnaval*.

Exemplo 91 – Material serial apresentado na seção "Florestan I"

23 *"Ganz zum überfluss meinte Eusebius noch folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen."*

– Eusebius I (*tutti*): mais estático, com notas longas em oscilações de afinação, com duas ocorrências de uma citação (da mão esquerda do piano) da peça *Eusebius* do *Carnaval* de Schumann e de mais um longo arco melódico derivado das quatro notas-esfinges, além da amplificação do ataque da esteira de uma caixa clara sobre as cordas do piano. Ao final da seção, ressurge na trompa o material melódico serial.

Exemplo 92 – Início da seção "Eusebius I", de *Phantasiestück III*

– Florestan II (*tutti*): pontilhístico, sem citações diretas ou desenhos melódicos, com rápidas movimentações de acordes e apojaturas pelo campo de tessitura, os ataques são variados pela utilização das baquetas, de uma borracha e de uma moeda sobre as cordas do piano.
– Eusebius II (trombone e piano): a partir das quatro notas-base forma-se uma melodia no trombone, com um acompanhamento textural obtido pela amplificação eletrônica de ataques de bolas de pingue-pongue sobre as cordas do piano. Entre as alturas do trombone e do piano perfaz-se o material serial apresentado no início da peça.
– Florestan III (*tutti*): mais curto, de maior variedade polifônica entre fragmentos lineares e acórdicos, seguidos por gestos móveis indeterminados pelo campo de tessitura (em notação gráfica), uma espécie de rememoração condensada de elementos de Florestan II.
– Eusebius III (*tutti*): mais estático, contrapondo movimentos lineares em apojaturas sobre um pano de fundo em oscilações de afinação, uma variação de Eusebius I.
– Florestan IV (*tutti*): uma improvisação dirigida, em que três elementos se alternam entre os instrumentos: a improvisação livre, a

execução de um fragmento Eusebius da peça como se fosse um fragmento Florestan, e a citação de uma peça de Schumann à escolha do instrumentista.

– Eusebius IV (*tutti*): textural, sobre variações tímbricas de poucas alturas (dó, si, mi♭, lá). Surge no trombone uma versão comprimida (com as distâncias intervalares reduzidas pela metade) do material serial do início da peça.

Exemplo 93 – Versão comprimida do material serial, utilizada em "Eusebius IV". As setas nos acidentes indicam quartos de tom acima ou abaixo

– Florestan V (*tutti*): de grande mobilidade polifônica entre fragmentos melódicos, blocos de acordes, notas repetidas, com uma citação transfigurada ao piano de *Chiarina*, do *Carnaval*.

Exemplo 94 – Seção "Florestan V", de *Phantasiestück III*.

- Coda – 1ª seção (*tutti*): em choque com as seções anteriores (marcando o início da coda), superpõem-se duas citações de Schumann, o *Adagio e Allegro* op.70 na trompa e o *Quarteto* op.47 nas cordas, por dois minutos. O pianista escolhe uma das duas peças para acompanhar, enquanto o trombonista é instruído a "destruir" o perfil da peça – não pela intensidade, mas por oposição de materiais harmônicos, rítmicos e melódicos. Conseguido seu objetivo, o pianista passa a acompanhar a outra peça, reiniciando o jogo com o trombonista.
- Coda – 2ª seção (*tutti*): o trombonista perturba o conjunto, gerando ressonâncias ruidosas na caixa do piano e tentando desconcentrar os outros instrumentistas com a vara do instrumento e com sons ruidosos. Assim que hesitem, devem parar de tocar. Quando todos se silenciarem, o trombonista pula do palco e sai da sala atravessando a plateia, citando descuidadamente e alternadamente melodias do *Carnaval* op.9. Assim que ele deixa a sala, o piano (fora do palco) executa os últimos nove compassos (com dois tempos de anacruse) da primeira peça do *Gesänge der Frühe* op.133 de Schumann.

Nessa peça, por um lado, as citações têm uma relação estrutural com os materiais musicais originais, reconhecendo-se sua origem comum no *Carnaval* op.9. Por outro lado, a ocorrência das citações de Schumann contribui para esclarecer a proposta semântica, derivada diretamente de sua obra, mas modulada em resultantes de caráter e interpretação, além de intervenções cênicas – quando a semântica transcende o discurso musical. Como uma larga reflexão sobre a obra de Schumann, a obra oscila de maneira bipolar entre os significados musicais das duas *personae*, e como na vida de Schumann, não se chega a uma síntese ou a um equilíbrio.

Em cópia anotada da partitura que surge em meio à terceira "biografia conjectural" de Willy vemos associadas a cada uma das seções que comentamos acima as anotações "entusiasmo, alucinação", "obsessão", "melancolia", "euforia" e "depressão", entre outras. Nota-se como a comparação que fazemos com os distúrbios psíquicos de Schumann nessa peça não dizem respeito a um aprofundamento da analogia entre psicopatologia e música: ela se situa mais concretamente sobre a variedade acentuada de caráter entre os momentos da peça, análoga à que ocorre na obra de Schumann e à qual ele mesmo associava a uma ou outra *persona*.

De modo geral, o discurso caminha da determinação mais precisa à indeterminação do teatro musical ao final. A intervenção do trombone na coda, superposta às citações mais literais e mais longas da peça, pode representar a explosão da loucura sobre uma personalidade instável, o estabelecimento da desordem em lugar do discurso (com a substituição dos dados musicais pelos extramusicais em primeiro plano). É relevante a presença solística do trombone em meio ao teatro musical final, que pode ser vista como uma reminiscência da *Sequenza V* para trombone de Berio (composta em 1965).

Na peça a loucura final pode assumir um ar de paródia, um caráter humorístico pelo absurdo inesperado na atitude do instrumentista. Nesse sentido ela se aproxima de diversas peças de Willy da década de 1960, como *Ouviver a música*, derivadas do espírito do *happening*. Aqui o *happening* irrompe apenas na coda de uma peça densamente estruturada, mas mantém seu caráter sardônico e de questionamento e suspensão do ritual do concerto.

La flamme d'une chandelle

A partitura do septeto *La flamme d'une chandelle*, composto por Willy Corrêa de Oliveira em 1976, inicia com uma epígrafe de Gaston Bachelard:

> Se eu ergo os olhos do livro para olhar para a vela, em lugar de estudar, eu sonho. Então as horas oscilam no vale solitário. As horas oscilam entre a responsabilidade de um saber e a liberdade dos devaneios, essa tão fácil liberdade do homem solitário.[24] (Bachelard apud Oliveira, 1976)

A tensão dialética entre a fantasia enlevada do compositor e a construção lúcida do discurso povoa cada página da peça. Na dimensão da fantasia estão a memória, a evocação, o significado subjetivo (emocional) das músicas que povoam nossa memória, que povoaram nossos dias. Diversas citações encontram seu lugar em meio ao discurso, em diferentes graus de

24 *"Si je lève les yeux du livre pour regarder la chandelle, au lieu d'étudier, je rêve. Allors les heures ondulent dans la solitaire vallée. Les heures ondulent entre la responsabilité d'un savoir et la liberté des reveries, cette trop facile liberté d'un homme solitaire."*

manipulação, das mais transfiguradas às mais literais. A própria imagem da chama, que rouba o momento do trabalho consciente e seduz ao sonho, faz-se presente na peça: o trompista acende uma vela previamente posta à frente de cada um dos outros instrumentistas, sai do palco; as luzes se apagam. O trompista executa um solo fora do palco, como pano de fundo para a fantasia do sexteto restante, que se alterna (em momentos definidos) entre citações fragmentárias e improvisações dirigidas – os músicos são convidados a improvisar segundo a chama de sua vela.

Na dimensão da construção do discurso, a busca de unidade e organicidade começa desde os primeiros materiais expostos, calcados no segundo movimento do *Concerto* n.18 K456 de Mozart. Uma relação fundamental entre *La flamme d'une chandelle* e o concerto de Mozart reside no papel central assumido pelo piano na peça, com uma função diversa no conjunto da que exerce no concerto de Mozart, como se poderia esperar, mas de todo modo como um eixo dentro do conjunto instrumental, como o instrumento que anuncia sozinho o início e o fim da obra, que possui um momento marcante executado independentemente do *ensemble* nas páginas 6 a 8,[25] uma espécie de cadência como solista das p.9-11, além de pontuar sozinho diversos cortes e divisões formais e ser o veículo para a maior das citações (em solo ou em duo com o violoncelo ou a viola, por exemplo). O momento que quebra esse eixo em torno do piano é o momento em que se rompe o comportamento tradicional dos músicos em concerto, a iluminação da sala e a determinação de todos os parâmetros: o momento citado anteriormente, em que o eixo passa a ser a trompa fora do palco, enquanto os outros instrumentistas improvisam (p.22-4). É uma quebra da hegemonia do piano como instrumento central que ao mesmo tempo ocorre como quebra da previsibilidade do modo de jogo entre os instrumentistas, tanto no âmbito da escrita camerística quanto na dimensão do jogo estrutural e da abertura formal.

> Todo material de *La flamme d'une chandelle* se origina do tema do *Andante un poco sostenuto* de Mozart. Cada fragmento recende à sua origem temática.

25 A partitura de *La flamme d'une chandelle* tem 29 páginas, sem a divisão constante em compassos – utilizamos assim a numeração de página como guia para a descrição da análise da peça.

Os fragmentos, modulações estruturais, se concatenam para a formação de momentos/movimentos (cada um expressando seu próprio conteúdo gestual) em uma série de variações sobre o que pode ser dito e o que pode ser calado. (Oliveira, *A Tribuna*, 11 de setembro de 1976)

A referência a Wittgenstein reforça a tensão presente na peça e na epígrafe de Bachelard sobre o pensamento estrutural (o que pode ser dito) e a fantasia (o que só pode ser calado). A aparição estilhaçada, fragmentária de materiais do *Concerto* remete a sua semântica original, a seu conteúdo gestual. A fantasia estrutural em sua manipulação convida outras citações, por extensão da operação semântica.

O espírito da variação comentado por Willy orienta o original de Mozart, um tema com cinco variações. Por extensão, a pertinência mnemônica do primeiro material ouvido em *La flamme* pode levar a percebê-lo como uma espécie de refrão, fazendo a analogia da peça de Willy – em sua variedade de materiais utilizados – não com o tema com variações, mas com o rondó. A ideia-força da relação entre Mozart e o rondó que comentamos anteriormente, pela abundância de informações heterogêneas que ele operava, ganha sua concretização musical nessa obra:

A localidade, a posição que determinada informação ocupa ao longo do sintagma é decisiva para o seu significado. As funções é que servem de anteparos, de alicerces para o assentamento das multiplicidades de informações. [...] A assíndese como técnica de interligação das informações torna ainda mais aliciante o feito mozartiano para um compositor de hoje. Procurei remontar à proposta das funções e remontá-las em meu trabalho. O máximo que me acerquei deste ideal pode ser examinado na *Flamme d'une chandelle*. (idem, 1998a, p.16)

A primeira página da peça expõe um material melódico original ao piano, à maneira da anunciação de um *cantus firmus* que antecede a polifonia construída sobre ele (como em tantas obras renascentistas). Este tema concentra em si todos os motivos principais da peça. Para tanto, como se pode prever, ele é inteiramente baseado sobre o movimento do concerto de Mozart, mas em momento algum desse tema acontece uma citação. A

obra de Mozart é utilizada como fonte de materiais, que de início aparecem sempre transfigurados.

O elemento fundamental desse material, o mais presente, é também o mais presente em toda a peça, em uma clara intenção de que ele funcione como princípio unificador. Para assumir esse papel, ele é constituído de relações tão claras quanto elementares: um grupo de três notas, formando um afastamento de segunda menor e um retorno à nota inicial, que resulta polarizada. A não confundir com uma bordadura: nem no original de Mozart nem na peça de Willy a nota intermediária é secundária, acessória ou ornamental para o motivo. Esse motivo, com essa exata constituição, aparece exatamente como tal em três planos dos primeiros oito compassos do *Andante* do concerto de Mozart: nas três primeiras notas do baixo, no terceiro e quarto compassos da melodia nos violinos (uma quinta acima) e no contracanto nas palhetas duplas nos compassos 5 e 6 (uma quinta acima, invertido).

Exemplo 95 – Primeiros compassos do segundo movimento do *Concerto K456* de Mozart

No material inicial de *La flamme d'une chandelle*, o princípio unificador (em sua forma literal) ocorre entre as notas de 1 a 3 (sobre sol), 8 a 10 (sobre dó), 12 a 14 (sobre lá♭). Note-se ainda que as notas sobre as quais esse motivo ocorre em cada uma das três vezes contribuem para a polarização da primeira nota enunciada, sol. Seu intervalo formativo, a segunda menor, ocorre ainda sem a formação do motivo completo, entre as notas 5 e 7, 16 e 17, 19 e 20, considerando ainda que as notas 4 e 6 são repetições da nota 3 a formar um novo motivo rítmico, e a nota 18 uma repetição da nota 17: das vinte notas dessa seção, apenas as notas 11 e 15 não estabelecem de forma direta a relação motívica fundamental de segunda menor.

Exemplo 96 – Início de *La flamme d'une chandelle*, "tema" enunciado pelo piano

Para além desse "cromatismo orgânico" evidente na construção do tema de *La flamme d'une chandelle* – para utilizar a expressão cunhada sobre a obra de Webern por Henri Pousseur –, o tema é calcado mais diretamente sobre materiais provenientes do *Concerto* de Mozart de que sobre a variação do princípio unificador.

Assim, após o primeiro motivo com a bordadura de segunda menor sobre sol em notas longas, segue um motivo contrastante em fusas, baseado nos primeiros dois compassos da melodia de Mozart: a partir de um eixo melódico sempre reiterado, uma terça maior descendente e uma quarta justa descendente. Em Mozart ele ocorre sobre o quinto grau (ré

em sol menor); na peça de Willy ocorre quinta abaixo, iniciando sobre o sol que vinha sendo polarizado e concluindo sobre o ré que acaba afastando a polarização sobre sol. Seu agrupamento em quatro fusas recorda ainda a primeira variação motívica sobre esse material no concerto de Mozart: já entre os compassos 4 e 6 as relações de quarta, terça e semitom são variadas sobre grupos de notas de mesma duração (veja-se o Exemplo 95).

A primeira frase desta seção, definida por uma ligadura na partitura, agrupa esses dois primeiros motivos mais uma conclusão sobre dó-si, cada um timbrado a três oitavas de distância, com um salto de décima quinta entre si. A origem destas duas últimas notas, no entanto, parece pertencer ao mesmo momento do concerto de Mozart em que surge o seguinte material: um arpejo de lá bemol maior em primeira inversão, seguido da oscilação em segunda menor sol-lá♭ – sempre timbrados em oitavas distantes ao piano, por vezes com intensidades distintas (à maneira das primeiras *Klavierstücke* de Stockhausen). É o momento em que, em meio ao jogo das variações sobre o tema entre piano e orquestra no concerto de Mozart, irrompe em alta densidade um material novo – o momento em que Mozart olha para a vela... Em meio à terceira variação, mais motivicamente distanciada do tema (apenas calcada sobre sua estrutura harmônica), temos, do compasso 105 ao 107:

Exemplo 97 – *Concerto* K456 de Mozart, compassos 105 a 107, com a primeira aparição das notas dó-si-dó-mi♭-lá♭-sol-lá♭ nessa ordem (assinaladas pelos círculos), tal como no tema de *La flamme d'une chandelle*. Ao mesmo tempo ocorrem dobramentos das mesmas notas, em diversos registros do campo de tessitura, nas madeiras.

A concentração estrutural em Mozart não é menor de que no material inicial de *La flamme d'une chandelle*. O desenrolar da obra tal como ele a tece ocorre em função do sistema de referência da época e do gênero do concerto para piano e orquestra – contexto em que ele imagina variações as mais ricas a partir de pouquíssimos materiais. O material inicial de *La flamme d'une chandelle* pode ser visto como uma análise da estrutura motívica subjacente do movimento inteiro do concerto de Mozart: filtrados os motivos principais nas sete primeiras notas, o que segue são os materiais ainda acrescidos por Mozart durante o processo, com a variedade e imprevisibilidade que marcam sua produção.

Segundo Willy, o *Concerto* de Mozart

> propõe uma série de variações que se revelam como movimentos que transcendem as muralhas de relações estruturais. Ao mesmo tempo: as variações sobre um tema (no campo de uma sintaxe de nível complexo e sutilíssimas inter-relações) e variações semânticas sobre o tema – sentido como *anima* – prenhe dos mais diversificados gestos da paixão. Em continuidade, em transformações. (Oliveira, *A Tribuna*, 11 de setembro de 1976)

No tema com variações de Mozart o aspecto estrutural seria transcendido pelo semântico, em especial no irromper da terceira variação que comentamos acima, a mais distanciada do tema. A aparição marcante de novos materiais, inesperados, em meio ao tema com variações, é sintetizada no material inicial de *La flamme d'une chandelle*: ele resume o *Andante* inteiro do concerto de Mozart a seus materiais mais essenciais. Acompanhando assim a escuta dos momentos do *Concerto* de Mozart em que se transcendem as relações estruturais, a terceira parte do "refrão" inicial da peça de Willy é baseada sobre um material novo ainda acrescentado por Mozart para a coda do *Andante* do Concerto K456: décima menor ascendente, nona menor descendente, oitava ascendente, seguidos de trítono descendente e conclusão em semitom descendente (este último novamente timbrado em oitavas cada vez mais distantes). Os três primeiros intervalos ocorrem como

tais um tom abaixo no concerto de Mozart, sempre conduzindo à cadência em sol (compassos 188 a 190):

Exemplo 98 – Compassos 187 a 191 (coda) do *Concerto* K456 de Mozart

Eles surgem um tom acima no "refrão" de Willy a contribuir para a cadência em lá, confirmada pelas polarizações que seguem. O salto de trítono permeia esse momento do concerto de Mozart (compassos 194 e 195), ainda que não de forma contígua com os motivos anteriores. Da mesma forma o semitom descendente é o intervalo predominante nesses cinco compassos, mas não na relação direta que assume no material inicial de *La flamme d'une chandelle.*

Essa manipulação intervalar ao final da primeira seção de *La flamme d'une chandelle* deixa clara a intenção de que esse material, com claro recorte de começo, meio e fim, seja ouvido como "modulante" – que para além das impossibilidades de ouvir um sistema harmônico comparável ao sistema tonal (na amplitude das relações que ele engendra) em uma prática atonal, configura no limite do possível uma região de "estabilidade" em torno de uma clara polarização de partida (sol), um momento de indefinição temporária da direção harmônica e uma polarização clara sobre outra nota na conclusão do trecho (lá). A oposição entre esses dois polos permeia toda a peça, como "regiões polares" fundamentais a se alternarem entre as diferentes seções.

Exemplo 99 – Quadro comparativo entre o material inicial de *La flamme d'une chandelle* e suas origens no *Concerto* de Mozart: compassos 1 a 6, 105 a 107, e 187 a 191.

Montagem referencial

A partir do material inicial, que toma função análoga à de um refrão, tece-se uma série de variações no septeto, em diferentes relações entre o piano e o conjunto, sempre em relação direta com o material inicial e em relações indiretas variadas (e eventuais) com materiais preexistentes – do próprio *Concerto* de Mozart a citações fragmentárias de outras peças da história da música.

Uma das principais funções estruturais assumidas pelas citações em *La flamme d'une chandelle* é pontuar a divisão formal ou servir de transição entre seções, agindo diretamente sobre as polarizações, confirmando-as, suspendendo-as ou ainda conduzindo a um novo polo de atração.

A primeira citação literal mais marcante surge na p.11: a parte do piano nos compassos 40 e 41 do concerto K456 de Mozart (na extensão que encerra a segunda variação) aparece transposta uma quarta justa abaixo, centrando-se sobre a nota lá. Na *Flamme*, essa citação encerra um momento em que o piano atua como solista e conduz ao retorno do septeto completo, mantendo o centro harmônico (em lá) do trecho anterior.

Exemplo 100 – *La flamme d'une chandelle*, p.11

Na p.13, seguindo-se a um longo trecho sobre lá (reiterado inclusive com a citação anterior), um arco linear desenhado por toda a tessitura aguda do piano impõe-se sobre os gestos desvanecentes na viola e no violoncelo para conduzir a uma cadência sobre si♭, nota central da seção seguinte. A modulação é operada por uma citação dos compassos 25 a 27 do *Noturno* op.62 n.1 de Chopin, melodicamente centrados sobre lá♯ (como a quinta do acorde de ré♯ menor). Nesse momento, em meio à construção do discurso no *Noturno*, ocorre a suspensão das "muralhas das relações estruturais" e o

sonho impõe-se momentaneamente à razão – já no original de Chopin e da mesma forma em sua citação em *La flamme d'une chandelle*:

Exemplo 101 – *La flamme d'une chandelle*, p.13

Bem mais adiante, na p.21, surgem em *cello* e piano os compassos de 11 a 17 da terceira peça das *Phantasiestücke* op.73 de Schumann. Uma das poucas citações realizadas em música de câmara na peça, remete ao perfil tonal na relação entre os instrumentos, numa forma de diálogo (em melodia acompanhada) ausente no resto da peça. Essa citação opera a modulação do si♭ (predominante até o momento) para a polarização sobre dó♯, conclusão melódica da citação. O trecho de Schumann parte do lá♯ – terça no baixo do acorde de fá♯ maior – e conclui sobre dó♯ como terça do acorde de lá maior. As improvisações dirigidas que se seguem são todas centradas sobre a nota dó♯ – a um trítono de distância do sol inicial, esse novo centro predomina nas seções centrais de *La flamme d'une chandelle* (Exemplo 102).

Na p.27 um gesto cadencial do piano (predominantemente em *clusters*) traz de volta o compasso 41 do *Concerto* K456 de Mozart, transposto uma quarta abaixo – tal como aparecera na p.11 (Exemplo 100). Em uma seção que varia as seções iniciais da peça, a citação que já ocorria fragmentária naquela seção ocorre ainda mais reduzida, apenas como um apontamento em meio à estruturação da memória interna do discurso.

Na p.29, como coda de toda a peça, o piano enuncia sozinho a frase marcante da coda do *Concerto* K456 de Mozart, dos compassos 194 a 197. A citação afirma a polarização final de *La flamme d'une chandelle* sobre a nota sol, estabelecendo o centro harmônico da peça ao confirmar sua direcionalidade de volta à sua polarização inicial (Exemplo 103).

Exemplo 102 – *La flamme d'une chandelle*, p.21

Exemplo 103 – *La flamme d'une chandelle*, p.29

Todos esses momentos, identificáveis nos exemplos anteriores (e nos que seguem) pela indicação do número de página, podem ser associados a um esboço de descrição do plano geral da peça. Os nomes associados às seções, entre aspas, estabelecem a analogia do planejamento harmônico da peça com as funções estruturais da harmonia em um rondó tonal (no contexto da reflexão sobre Mozart operada nessa peça).

Exemplo 104 – Tabela representando o planejamento harmônico e formal da peça e sua relação com as citações

p.1	A1: “refrão”[*]	Apresentação do “tema” ao piano solo, centrado sobre **sol**, e conduzindo ao final para **lá**.	**SOL**
p.2-5	B: “copla 1”	Baseada nos cinco “pontos” marcantes ao final do tema, centrado sobre **lá** (e conduzindo de volta a **sol** ao final).	**LÁ**
p.6-8	A2: “refrão”	Retorno das notas iniciais do tema, sobre **sol**. Material que se tornaria o *Instante II*, ao piano, sobre figuras do *Concerto* de Mozart (Exemplo 109). Breve transição sobre **lá** (p.8).	**SOL**
p.9-12	C: “copla 2”	Melodia (dodecafônica) conduzindo de **sol** a **lá**, seguida de cadência do piano que conduz igualmente de **sol** a **lá**. Uma citação do *Concerto* de Mozart à p.11 estabiliza a polarização sobre **lá**.	**SOL** **+** **LÁ**
p.13	“transição”	Aparição de citação do *Noturno* de Chopin como “modulação” de **lá** a **si♭**.	**LÁ** **a** **SI♭**
p.14-20	D: “copla 3”, “desenvolvimento”	Aumento da densidade polifônica e da variedade das informações sucessivas (e superpostas). Predominância do **si♭** no início (com sugestões de **mi♭**), seguida de trechos sem um centro mais nítido (p.18-9). Retrabalha materiais de C (copla 2, figurações rápidas ao piano, p.14-7) e de B (copla 1, os “cinco pontos” finais do tema, p.18-20).	**SI♭** **a** **?**
p.21	“transição”	*Phantasiestück* de Schumann em *cello* e piano, realizando a “modulação” de **si♭** para **dó♯**.	**SI♭** **a** **DÓ♯**
p.22-25	A3: “refrão”	Predominância de **dó♯** em um grande painel com três planos principais: solo de trompa (fora do palco), citações do *Concerto* de Mozart e improvisações sobre o movimento da chama. Encerrado por uma enunciação das três primeiras notas do tema sobre **ré**.	**DÓ♯**
p.25-29	E: “copla 4”	Retoma as figuras iniciais de B (copla 1), apresentando o material que se tornará o *Instante 1*, transitando de **ré** para **lá** (confirmando essa passagem na p.27 com a mesma citação ocorrida em C, copla 2). A trompa, que não improvisara em D (copla 3), improvisa em seguida (p.28), sobre as mesmas figuras do *Concerto* de Mozart utilizadas em A2.	**RÉ** **a** **LÁ**
p.29	“coda”	Citação do *Concerto* de Mozart ao piano solo, encerrando a peça sobre **sol**.	**SOL**

[*] Entre aspas como citações de procedimentos históricos, propriamente.

Fragmentos flamejantes

Para além de seu papel na estrutura formal e harmônica, sinais mais fragmentários de citações permeiam toda a peça. Sua presença contribui a deixar clara a intenção de unidade estrutural para além da heterogeneidade patente entre o sistema tonal evocado nas citações e a abstração atonal do resto da peça. Os materiais sobre os quais Willy constrói suas abstrações estão presentes nas citações e surgem muitas vezes isolados da citação, pairando em meio à textura abstrata como sinais intermediários entre os dois planos do discurso. Eles veiculam, assim, ao mesmo tempo, a intenção semântica levantada com a epígrafe de Bachelard e revelam com isso o transbordar do processo de composição sobre o discurso formal estruturado. Na escuta estrutural da peça, esses sinais operam uma tensão entre a estruturação de um discurso abstrato e a memória (com sua carga emocional) das obras do passado – que neste caso já estavam intimamente ligadas à própria escolha e organização dos materiais básicos a serem utilizados.

Nesse sentido podemos entender alguns fragmentos como sinais de obras de outrem, menos recorrentes que o princípio unificador em segunda menor do *Concerto* K456 de Mozart, que surge isolado de seu contexto em praticamente todas as seções da peça. Na p.4 surge talvez o sinal mais recorrente em toda a obra de Willy, uma oscilação em apojaturas de tons inteiros sobre sol e lá alternadamente, à maneira do canto de um sabiá – posteriormente isolada como peça breve e descrita como a memória de um pássaro na infância do compositor, nos ciclos de peças para piano *Recife, infância: espelhos* (1989) e *Miserere* (1999-2013) (Exemplo 105).

Na p.7 uma série de fragmentos escalares de quatro notas com pequenas mas constantes variações cromáticas remete a um motivo predominante na quarta variação, *maggiore*, do *Concerto* K456 de Mozart (Exemplos 106 e 107).

Em alguns momentos da peça, surgem ainda fragmentos de obras de Béla Bartók. Na p.11, um motivo em semitons ascendentes seguidos de notas repetidas, que permeava todo o quarto movimento (*Nachtmusik*) da suíte *Out of Doors*; na p.15, um motivo em ritmos pontuados em oscilações de segunda maior, proveniente do primeiro movimento do *Concerto para orquestra*. Por mais que na busca de uma semântica particular possam veicular-se outros sentidos (o motivo em notas repetidas, inclusive em outras obras de Bartók, pode ser visto como uma representação de desassossego), há um pensamento modular, um encaixe de blocos preexistentes em meio ao jogo da construção estrutural.

Exemplo 105 – *La flamme d'une chandelle*, p.4

Exemplo 106 – Início da quarta variação do *Concerto* de Mozart, apresentada nas madeiras

Exemplo 107 – *La flamme d'une chandelle*, p.7

Um terceiro papel ainda é atribuído às citações, que poderia ser uma espécie de revelação da estrutura subjacente na composição da peça. Na p.23, em meio à improvisação dirigida (sobre alturas definidas) e ao solo de trompa fora do palco, longos trechos do *Concerto* K456 de Mozart são reproduzidos para serem inseridos em pontos definidos. São indicados para execução ao piano solo – compassos 22 a 29 do concerto, a entrada do solista na abertura da primeira variação (indicada com a letra B) – ou em música de câmara: piano e viola (letra C) realizam as partes de piano solista e primeiros violinos (respectivamente) dos compassos 52 a 59 do concerto (em meio à segunda variação); flauta e oboé realizam (respectivamente) as partes de primeiros violinos e oboés 1 e 2 (alternadamente) dos compassos 4 a 8 do concerto, em meio à enunciação do tema (letra A).

Exemplo 108 – *La flamme*, p.23, citações do *Concerto* de Mozart a serem inseridas na improvisação

Os três papéis comentados aqui como funções estruturais exercidas pelas citações, a saber, sua participação no recorte formal e na direcionalidade harmônica, suas aparições fragmentárias a contribuir para a unidade geral do discurso e suas aparições mais extensas como a revelar a estrutura subjacente da qual se originam os materiais básicos da composição

– nenhum deles conduz a peça a ser ouvida como uma colagem, ou menos ainda, como uma série de variações sobre um tema de Mozart (como pode parecer à leitura dos trechos anteriores). O foco da composição é claramente e a todo momento a invenção camerística e a estruturação da abstração a serviço de uma operação semântica, com a manipulação metalinguística de materiais preexistentes (ainda que nem sempre reconhecíveis). As citações com alguma dimensão relevante para serem claramente percebidas como tal surgem na p.11 (Mozart, dois compassos), p.13 (Chopin, três compassos), p.21 (Schumann, sete compassos), p.23 (Mozart, num total de dezoito compassos em meio às improvisações) e p.29 (Mozart, sete compassos). Não fossem esses momentos, as citações seriam fragmentárias demais para serem relevantes como referências a outras obras, estariam num plano estruturalmente secundário.

A presença desses trechos mais longos de citações deixa clara a intenção de Willy em estabelecer uma relação entre as referências externas e o discurso estruturado, em induzir em contaminações entre a escuta subjetiva e a percepção arquitetônica. Mas a presença predominante de momentos em que não se ouvem referências diretas e em que a fantasia estrutural é tecida de forma autônoma deixa nítido que o foco é a invenção e não apenas o comentário. Quando se tecem variações sobre o material enunciado no início, não se ouve mais a relação direta com as obras citadas, apenas sua relação concreta com o "refrão". Na p.6, toda a parte do piano é baseada nas notas da p.1, em notas longas na região aguda e em variações sobre os motivos inicial e final do tema, em gestos rápidos na região grave.

Exemplo 109 – *La flamme d'une chandelle*, p.6

Na p.18, forma-se um diálogo entre o piano e o sexteto restante, inteiramente baseado sobre o motivo final do "refrão", expandido pelo campo de tessitura e variado em resultantes harmônicas alternantes.

Exemplo 110 – *La flamme d'une chandelle*, p.18

Na p.9, uma série dodecafônica é formada a partir dos motivos do tema, eliminando ao mesmo tempo as repetições que caracterizariam a aura tonal da relação direta com a citação. Como no tema da peça, parte-se de sol e dos intervalos de segunda menor, quarta justa e terça maior (sol-fá♯-dó♯-fá). Esse motivo inicial de quatro notas é repetido em sua inversão, iniciando-se em lá (lá-si♭-mi♭-si). As quatro notas finais da série diluem as polarizações sobre relações de tons inteiros (dó-ré-mi-sol♯), apesar de que as três últimas notas sugerem a polarização sobre lá (nota repetida após a conclusão da série). Essa sequência em tons inteiros dialoga com o acorde aumentado, também sobre lá, formado pelas notas 3, 4 e 5.

A oposição entre sol e lá presente no tema e em toda a peça é assim reiterada na série, que é apresentada sobre as notas pedal lá♭ (no clarinete) e ré (no violoncelo), eixos comuns às polarizações sobre sol e lá. A série é enun-

ciada à maneira de um tema secundário, como uma citação de um sistema de referência: a peça não é construída segundo a técnica dodecafônica.

Exemplo 111 – Série apresentada na p.9 de *La flamme d'une chandelle*

Se o material intervalar dessa série é largamente variado e reelaborado no decorrer da peça, não fica claro um desdobramento extenso de procedimentos seriais. Sua apresentação em oitavas, enfática, com figurações variadas entre os instrumentos mas sem outro material superposto (excetuando-se o "pedal" do clarinete que enfatiza lá bemol como eixo entre sol e lá), parece mais uma referência clara à apresentação linear do total cromático sem repetição, ou seja, ao serialismo como procedimento histórico, do que a adoção (ainda que pontual) da técnica serial estrita, propriamente dita.

Exemplo 112 – *La flamme d'une chandelle*, p.9

Nesses casos, como na maior parte da peça, a invenção textural, harmônica, estrutural não passa pela relação direta com as citações – estabelece-se apenas, na memória, a unidade motívica entre as citações e o resto da peça. Mais do que veicular uma obra do passado e fazer com que ela seja ouvida com outros ouvidos, a invenção – em primeiro plano – é que é enriquecida pelo eventual diálogo com obras do passado.

Uma última referência, velada, dá-se no campo gestual: boa parte do repertório de gestos pianísticos e da relação entre piano e sexteto, assim como as tensões e distensões intervalares, sugerem a música do Romantismo como material básico, como ponto de partida. Mesmo quando não se trata de uma citação, em relações harmônicas atonais, permanece uma expressividade intervalar, uma sensação cadencial, acompanhada eventualmente de arpejos e perfis que remontam ao repertório gestual romântico.

O universo evocado pelas citações impregna a estruturação abstrata da peça de pulsões passionais, arroubos, melancolia, de uma dramaticidade que a estrutura e a abstração pura e simples não carregariam. Na reflexão e nos devaneios que permeiam o ato da composição, aqui e ali encarnam-se – desavisadamente talvez – outros criadores, outras paixões, outras linguagens, e a verdade estrutural alça voos que só em sonhos se vislumbram.

A incorporação dessas referências pelo decorrer do discurso, veiculadas pela variedade de procedimentos que comentamos aqui, faz corpo com a variedade de informações que percorre a peça toda, a exemplo do trabalho a partir do ideal mozartiano. Se o planejamento estrutural da peça de forma geral parte da referência ampliada e variada ao rondó, sua unidade remonta à relação desses materiais com o "tema" inicial (o refrão), independentemente de sua relação direta ou não com as citações – essas, quando provindas do *Concerto* de Mozart, aparecem também como variações possíveis do tema de *La flamme d'une chandelle*. A intensa transfiguração dos materiais do refrão, ao lado do choque provocado pela aparição de citações literais, perturba essa unidade, invocando a sua função estrutural (seu papel a ser exercido no rondó) para uma unidade que transcenda essa profusão de informações. O caso extremo, nesse sentido, é a aparição literal de citações de obras sem relação direta com o *Concerto* de Mozart, como os fragmentos de Schumann e Chopin – ainda que episódicos e em estreita

relação com a direcionalidade harmônica, sua aparição faz corpo apenas com a operação metalinguística na peça, e não com a unidade estrutural entre seus componentes internos. São trechos dos mais acerbos embates dialéticos na construção do discurso.

Agenciamentos mahlerianos

A relação de Willy com a obra de Mahler faz-se presente em toda sua produção, retrospectivamente – mesmo nos momentos em que ele ainda não havia travado um contato mais detido com sua obra. Willy empreende com a ideia-força mahleriana uma relação tão fundamental quanto a estabelecida com Pousseur, ou ainda, com a que Pousseur estabelece com Stravinsky: adoção de uma ferramenta ampla e efetiva o suficiente para rearticular a ligação radical com a história da linguagem. Nesse sentido, mesmo a personificação de Chopin, na sua infância, já prenunciava em Willy a presença de Mahler. E para além dessas "encarnações" simbólicas, a música desses mestres do passado faz-se presente nas novas obras, em carne viva.

Seu quinteto de sopros *Phantasiestück II*, de 1973, já lidava diretamente com a herança de Mahler, assentado sobre a construção de eventos simultâneos de naturezas distintas – de superposições de camadas temporais diferentes (especialmente em um momento de improvisação coletiva sobre algumas indicações de frequências) – apontando para a carga semântica trazida pelos materiais (justapõem-se em dado momento os acordes do início da *Klavierstück* op.19 n.6 de Schoenberg com uma terrível escala cromática descendente do primeiro movimento da *Terceira sinfonia* de Mahler): "polifonias semânticas e sintáticas". Em dado momento convida cada instrumentista para que escolha um fragmento da participação de seu instrumento no repertório sinfônico ("de Haydn até por volta de 1910") para ser superposto à polifonia.

Exemplo 113 – *Phantasiestück II*, p.13, momento em que alternadamente os instrumentistas são convidados a inserir citações – no lugar dos blocos entre aspas

Outra camada de significados é a relação entre Mahler e Schoenberg, evocando a influência marcante de Mahler sobre a Escola de Viena, especialmente em seu período atonal, anterior à formulação do dodecafonismo. A peça de Willy é aberta por uma série, apresentada ao fagote (e

submetida em seguida a uma série de permutações). De maneira diversa da de Pousseur, que opera com resquícios do serialismo como rastros de um simulacro de linguagem vivido por ele, Willy utiliza eventualmente as séries como objetos particulares, mais pelo significado histórico dessa operação de que por uma estruturação propriamente serial do discurso. Esses momentos seriais autônomos acabam por configurar uma nova ordem de objetos, lineares mas não propriamente temáticos – informações estáticas bem caracterizadas.

A seção final da *Phantasiestück II* consiste de uma citação do material inicial do *Ländler* do segundo movimento da *Sinfonia* n.9 de Mahler, em que logo os acordes que respondem à figura do fagote são substituídos pelos acordes da *Klavierstück* op.19 n.6 de Schoenberg. Como coda da peça de Willy, em homenagem a Mahler, ele se une à voz de Schoenberg, que compusera essa peça para piano sob o pesar da notícia da morte de Mahler. O peso do significado desses dois acordes da peça op.19 n.6, como um símbolo do falecimento de Mahler, vislumbrado por Schoenberg (contraparte musical de uma de suas pinturas), faz com que eles sejam um sinal frequente na obra de Willy, ao lado de uma série de acordes que surgem como sinais históricos em suas obras, como comentamos anteriormente.

Em meio ao comentário da relação mais direta das obras de Willy com sua visão da obra de Mahler, transitamos de sua produção camerística para a orquestral, meio a que ele volta a se dedicar com o *Adagio*, em 1973, após os primeiros experimentos na década anterior (em especial a *Sinfonia-signos*, de 1960). Nessa transição cabe como breve apontamento o quanto Willy dialoga claramente com esses meios de expressão como funções da linguagem, recuperando de algum modo um arcabouço de suas constituições históricas.

Se um trabalho polifônico intenso, ao lado de uma construção harmônica direcional, permeia esses dois meios de expressão, sua realização é distinta em cada um. Em sua música de câmara fica clara uma preocupação quanto ao papel de cada instrumento no conjunto, a função a ser exercida por cada um em um equilíbrio que dá sentido ao corpo instrumental (ainda que possa haver eventualmente um peso maior sobre um deles, até por sua maior vocação polifônica, como no caso do piano em *La flamme d'une chandelle*). Já em sua obra orquestral, para além do trabalho aprofundado sobre o timbre (e sobre a "alquimia" do espectro sonoro, nas experiências de fusão

entre "formantes" de diferentes composições), chama a atenção a operação com o critério de "massa", colocando em primeiro plano o problema da densidade como denominador comum histórico do campo orquestral.

O *Adagio* pode ser visto como a realização musical de uma ideia-força derivada de Mahler. Quando Willy fala da operação com os materiais preexistentes pela força de sua carga histórica de significados, em "polifonias semânticas e sintáticas" resultantes do potencial ideogrâmico de suas sobreposições, ele vislumbra que "é possível que se possa ler as justaposições [...] como uma mensagem verbal (com princípio, meio, e fim) como, de resto, já efetuamos com a 'sexta sinfonia': tal como a música seria capaz de uma prosa cediça no limiar do equilíbrio que se tende numa revelação poética". E complementa: "Estive tão próximo desta música, e quase me apropriei destas ideias, quanto me foi possível, no *Adagio* para orquestra, no *Concerto para piano e orquestra*, e em *Sursum corda* para orquestra de cordas" (Oliveira, 1998a, p.19). Ele não esclarece quando e onde teria sido efetuada essa leitura da *Sexta sinfonia* de Mahler; um lugar propício para verificá-la, ainda que apenas nas resultantes semânticas da linguagem musical (mas articuladas "como uma mensagem verbal"), é o *Adagio*.

A partir de sugestões nas reminiscências da própria Alma Mahler, é difundida na literatura mahleriana a interpretação da *Sexta sinfonia* de Mahler como um autorretrato, em particular na associação dos temas principais do primeiro movimento a Gustav e Alma, respectivamente, e de seu destino trágico no último movimento. O *Adagio*, como reflexão póstuma a esse drama, não dialoga com a iluminação do "tema de Alma" (o segundo tema do primeiro movimento da *Sexta sinfonia*): reflete ao mesmo tempo sobre o trabalho de Mahler com o tempo e a polifonia, e sobre a origem do primeiro tema da *Sexta*: ou seja, sobre a natureza de seu autorretrato. A formação instrumental incomum é escolhida a dedo, como no engendrar de uma paleta particular: flauta, oboé, clarinete (a um, as madeiras); trompas, trompetes, trombones (a três, cada um); tuba; cordas – espécie de fusão da orquestra de solistas weberniana (nas madeiras) com os metais mahlerianos. Mais marcante ainda nesse sentido é a atuação da tuba como solista, em diversos momentos da peça. Em vez de comentar mais detalhadamente o *Adagio* a partir das conclusões a que se pode chegar após a análise da partitura, optamos por colocar alguns apontamentos sobre a escuta desse discurso no tempo, de forma a melhor revelar a força

dos significados implicados pela peça durante a sua percepção estrutural. Dessa forma boa parte das relações estruturais subjacentes são reveladas apenas ao final do comentário, com implicações retroativas sobre a percepção da peça.

Ouvem-se abrindo o *Adagio* dois painéis estáticos, sucessivos (nas cordas), que repartem da mesma forma o total cromático pela tessitura, sob perturbações dos demais instrumentos: cada ataque dos sopros modifica consequentemente a iteração na produção daquela mesma classe de alturas, nas cordas. A utilização de dois acordes de doze sons nesse momento veicula uma carga de significados que aprofundam o universo trágico sugerido pela referência a Mahler. Na reavaliação (na memória) dos materiais ouvidos, após o esclarecimento da referência àquele compositor, o agregado que contém o total cromático pode ser associado a suas primeiras utilizações.

Se Mahler já utilizara de maneira marcante um acorde de nove notas no Adágio de sua *Décima sinfonia*, pouco tempo depois (e sob forte influência de suas obras) Alban Berg inseriria um acorde de doze alturas distintas, estático, sob o primeiro verso da terceira canção do ciclo *Altenberg-lieder* op.4. Sua relação com o verso cantado sugere que ele figure de alguma forma o vislumbre para além da existência, da realidade (*"Über die Grenzen des All blicktest du sinnend hinaus"*). A associação mais direta de significados com esse acorde, também em obra de Berg, é no grito mortal (*Todesschrei*) de Lulu na ópera homônima, proferido na orquestra no momento do seu assassinato.

Exemplo 114 – Na ordem: o acorde de doze sons no início do *Adagio* de Willy, o acorde da *Décima sinfonia* de Mahler e os acordes de doze sons da canção op.4 n.3 e do terceiro ato de *Lulu*, ambos de Berg

No início do *Adagio,* como a transformação gradual na tipomorfologia dos dois painéis de doze notas é operada por ataques sucessivos nos sopros sobre cada uma de suas alturas, ouvimos como resultantes duas séries de doze sons. Esses dois painéis, enunciados de forma bem distinta, são separados ainda por uma sequência de três acordes nos metais. Bastante utilizados isoladamente, eles possuem não obstante uma relação direta com as séries: o acorde com duas segundas menores no interior de um trítono contém as quatro primeiras notas da primeira série, enquanto os dois acordes de tons inteiros perfazem as seis primeiras notas da segunda série.

Exemplo 115 – Duas séries e três acordes, materiais apresentados no início do *Adagio* de Willy

Tanto essas duas séries quanto os três acordes são os principais geradores das alturas de toda a peça. Se, por um lado, esses materiais básicos para a construção da peça têm relação direta com um material preexistente na história da música, que aparece em citação literal em dado momento, por outro lado o *Adagio* não tece com a construção de *La flamme d'une chandelle* uma analogia estrutural além dessa semelhança. Não há a analogia clara com a função temática ou com gêneros do passado. A relação mais direta sugerida pela relação entre o caráter da peça (com suas relações sugeridas com Mahler) e sua construção é com o universo expressionista e até com o atematismo praticado pela Escola de Viena por volta da década de 1910 – que por sua vez também revelava forte influência mahleriana.

Após a apresentação dos dois "painéis" de doze sons (que pode ser chamada de "abertura"), segue um primeiro trabalho sobre a superposição de tempos distintos, entre figuras ágeis constantes nas madeiras, "manchas"

em ruidagens variáveis nas cordas e um contraponto entre uma melodia lentíssima, grave (sobre a primeira série), e um contracanto um pouco mais móvel (formado por uma fragmentação da inversão da segunda série). Nessa densa polifonia (que podemos chamar de seção **A**), há uma mobilidade constante no que diz respeito à polarização das alturas, em contraste com a ausência de centro claro nos painéis iniciais. A sugestão mais clara de um polo no início da peça é sobre o **lá** destacado no grave (sob duas de suas notas polarizadoras).

Segue um "episódio" (doravante seção **B**) em que se desenvolvem as figuras ágeis (ora sobre alturas definidas, ora indeterminadas) entrecortadas por acordes graves. Esse momento ocorre primeiro de forma mais esparsa, por toda a orquestra, e em seguida de forma mais densa, somente nas cordas. Nesse ponto transita-se do trabalho sobre as *fioriture* para o desenvolvimento das ruidagens, em jogos texturais que começam com movimentos rápidos de *glissandi* (em *tremolo* e *punta d'arco*), somando-se em seguida a *pizzicati* aleatórios até chegar gradualmente a outro "acorde integral". Se no início as cordas veiculavam o total cromático, aqui elas emulam uma categoria (muito brilhante) de ruído por toda a extensão dos naipes completos de cordas: a execução de movimentos circulares atrás do cavalete em todas as cordas dos instrumentos. A conclusão ruidosa desse episódio é bruscamente sucedida pela primeira citação na peça, que não ocorre de forma literal: uma versão transfigurada de um gesto orquestral (uma espécie de "empilhamento") da *Quarta sinfonia* de Schumann.

Exemplo 116 – Primeira aparição da figura "empilhada" (nas cordas e nas madeiras) no primeiro movimento da *Quarta sinfonia* de Schumann, compassos 43 e 44 (repetido nos compassos 45 e 46)

Exemplo 117 – Variação do mesmo motivo no desenvolvimento da peça de Schumann, compassos 94-97, repetidos nos compassos 98-101 (sempre por todas as cordas e madeiras)

Exemplo 118 – Aparição variada do mesmo motivo no *Adagio* de Willy (p.11), com a mesma indicação de andamento *Lebhaft*, empilhando-se sobre as cordas. Até a sua aparição quase idêntica entre violinos I e II é mantida nessa transfiguração

Essa breve citação ocorre sob um pano de fundo de movimentações aleatórias (a partir de sugestões gráficas) de notas pedais, nas trompas e trombones. A apresentação dessas figuras encerra, de certa forma, a apresentação das categorias de materiais a serem utilizados na peça. Segue uma série de montagens e elaborações (texturais e polifônicas) dos materiais ouvidos até esse momento, em um gradual acúmulo de tensão e informação. Podem-se apontar como reminiscentes de Mahler, nesse "desenvolvimento", a variedade direcional na organização das alturas (em analogia à "tonalidade evolutiva" de suas sinfonias) e a força dramática dos longos

arcos melódicos nas cordas, que surgem nesse momento do *Adagio* como possibilidades de desdobramento das séries iniciais.

Exemplo 119 – *Adagio*, p.11. Pano de fundo de notas pedais sobre o qual ocorre a citação transfigurada de Schumann

Essa movimentação das polarizações, que até esse ponto da peça não deixavam uma direção clara (transitando por centros sem relações atrativas entre si como lá, mi♭ e fá), é intensificada no material que segue imedia-

tamente ao momento melódico anterior: um grande pontilhismo, exasperado, de agregados os mais diversos, de *clusters* a variações dos acordes principais (apresentados no início da peça). A predominância de texturas as mais variadas em movimento contínuo, em fluxos simultâneos de movimentações internas contrastantes, é rompida aqui com a ocorrência de um só evento, com a predominância de acordes curtos ou rapidamente repetidos entrecortados por silêncios.

Essa seção, que remete remotamente aos grandes blocos acórdicos e aos painéis polifônicos de *LIFE: madrigal*, mereceria um estudo mais detalhado de suas estruturas harmônicas que escapa à dimensão deste livro (como escapa igualmente a análise do desdobramento específico dos materiais de base na organização das alturas por toda a peça). A direção geral das polarizações tende novamente a **lá**, e a aparição imediata de uma citação de Mahler (em que os acordes são enfaticamente enunciados em rítmica periódica) modula a audição desse trecho como uma transição – uma passagem, durante a escuta da peça, para significados de outra ordem (que, por sua vez, transformam a percepção das resultantes semânticas dos materiais já ouvidos, na memória).

Essa outra ordem de significados irrompe, de fato, em outra orquestra: a da *Sexta sinfonia* de Mahler, com instrumentos que não compõem o efetivo do *Adagio*, apenas da citação.[26] Irrompem: os compassos 1 a 5 do primeiro movimento da *Sexta* de Mahler, o ritmo de marcha, a figura pontuada em semitom ascendente, traços marcantes do "autorretrato" de Mahler. Antes da esperada irrupção do primeiro tema, transita-se imperceptivelmente para um fragmento da abertura *Manfred*, de Schumann, que se revela como a origem dos materiais do tema de Mahler – não apenas da figura rítmica, como de um de seus traços mais característicos, o arco ascendente (veja-se sua semelhança no Exemplo 122). O percurso de Schumann a Mahler, de Manfred a Gustav, é percorrido de forma contínua no *Adagio*: como se *Manfred* e a *Sexta sinfonia* fossem narrativas sobre o mesmo protagonista. Ao extenso campo interpretativo que se abre na

26 A saber: oboé II, clarinete II, dois fagotes, caixa clara.

associação do autorretrato musical de Mahler ao personagem do drama de Lord Byron (a começar, por exemplo, pela complicada relação de Manfred com sua irmã), adicione-se o motivo descendente que Mahler superpõe ao arco ascendente do *Manfred* de Schumann. Esse motivo descendente no trombone remete ao *Concerto n.1* para piano de Liszt, peça que, se não sugere associações extramusicais diretas, encerra na dramaticidade de sua forma cíclica em larga escala um peso comparável ao de obras como a *Sinfonia Fausto* e a *Sonata em si menor*, também indiretamente associada ao mito de Fausto por alguns de seus discípulos (veja-se Horowitz, 1982).

Exemplo 120 – Willy, *Adagio*, p.17. Inclui a citação dos compassos 2 a 5 do primeiro movimento da *Sexta sinfonia* de Mahler e em seguida metade do compasso 62 (com anacruse) da abertura *Manfred* op.115 de Schumann

Exemplo 121 – Sequência da p.17 do *Adagio* de Willy, com a sequência da citação de Schumann (compassos 62 a 65 do original) e o retorno à citação de Mahler: compassos 35 e 36 (com anacruse) da *Sexta sinfonia* – que incluem a citação (por Mahler) do motivo do *Concerto* de Liszt, nos trombones

Exemplo 122 – Início da p.18 do *Adagio* de Willy

No último dos exemplos acima, em que se fecham as aspas com o encerramento das citações, Willy retira a harmonização e os contracantos, mantendo apenas o baixo e a melodia (nos segundos violinos) dos compassos 37 e 38 (com anacruse) da *Sexta sinfonia* de Mahler. Nos primeiros violinos, superpõe homofonicamente o arco ascendente que originara a melodia de Mahler: aquele apresentado no *Manfred* de Schumann (compassos 62 e 63, com anacruse). Todo o trecho das citações, assinalado entre aspas na partitura, pode ser lido como um discurso condensado na forma de dois ideogramas, uma espécie de ABA e coda. O primeiro ideograma é construído por uma sutil justaposição, da qual se percebe idealmente uma única resultante: Schumann na pele de Mahler. O segundo ideograma, que encerra esse pequeno discurso, ocorre por sobreposição, pela simultaneidade das referências anteriores, com todas as dissonâncias implicadas – imagem de um choque entre faces diversas da mesma personalidade.

Segue uma retomada da vocação polifônica da seção **A** em um novo perfil, mais denso em variações harmônicas pela tessitura (reminiscência dos blocos de acordes da transição para as citações) de que em profusões lineares. Logo essas linhas saem do segundo plano e tecem uma nova polifonia de *tempi* (mais estrita) entre as linhas de velocidade moderada em madeiras e trompetes e a linha mais pesarosa da tuba (cujo papel de solista também rememora o início da peça). O retorno da ênfase sobre **lá** anuncia uma espécie de coda, na memória de seu papel nas polarizações da peça. Um breve retorno à polifonia acórdica (e de fragmentos lineares), agora distorcida por *glissandi*, quartos de tom e oscilações de frequência, conduz a uma codeta. Na pontuação final da peça, dois grandes agregados, sucessivos, se superpõem: o acorde de doze sons inicial, nas cordas (com o baixo em **lá**), e outra disposição do total cromático, que dilui a vaga referência sobre **lá** no acorde anterior com relações de tons inteiros: **fá**, no baixo (reforçado por duas de suas notas atrativas, acima), e **si**, no extremo agudo.

Exemplo 123 – Acordes finais do *Adagio*

Se o surgimento dos ideogramas "entre aspas" nessa peça, com citações literais de materiais próximos ao tonalismo interrompendo um discurso de grande variedade textural, impõe um alto grau de heterogeneidade na percepção da peça, a unidade do conjunto transcende a reflexão sobre o universo mahleriano. A referência à obra de Mahler, em toda sua profundidade, abre por si só uma rede de referências que recontextualiza procedimentos explorados no *Adagio*, como a polifonia de *tempi* distintos, o caráter expressionista, a função de cada instrumento (e de sua relação com o campo de tessitura) na operação com a densidade da superposição de eventos simultâneos. Mas a reavaliação do conjunto na memória das relações entre os materiais apresentados (especialmente após a revelação das citações) aponta para uma unidade estrutural mais profunda. Como ocorre em diversas peças suas desse período, em meio a soluções as mais diversas, a citação acaba por abrir para o ouvinte o acesso à origem dos materiais musicais utilizados em toda a obra.

Já comentamos como o *Adagio* é estruturado a partir de duas séries principais e de três acordes; da mesma forma apontamos como os acordes são diretamente extraídos das primeiras notas de cada uma dessas séries. Após a escuta das citações, e especialmente do ideograma final – que enfatiza a transformação operada por Mahler a partir de um fragmento de Schumann –, pode-se associar diretamente cada uma dessas séries a um dos materiais que forma o ideograma. Em última instância, poderíamos chamar a primeira de "série Mahler" e a segunda de "série Schumann", pelo quanto elas são calcadas sobre cada um dos arcos ascendentes do ideograma final (Exemplo 122), excluindo-se as notas repetidas.

Exemplo 124 – "Série Mahler", utilizada no *Adagio*. As sete primeiras notas são extraídas das primeiras notas da frase de Mahler, excluindo as repetições. As cinco notas complementares são formadas por variações dos grupos de notas iniciais, como mostram o arco e o colchete assinalados

Exemplo 125 – "Série Schumann", utilizada no *Adagio*. As sete primeiras notas são extraídas das primeiras notas da frase de Schumann, excluindo as repetições

No caso da "série Schumann", as cinco notas finais, complementares às sete primeiras para a formação das doze notas sem repetição, são mais claramente justificadas em relação com a primeira série, a "série Mahler". As notas 6,7 e 8 da segunda são a inversão transposta das notas 6, 7 e 8 da primeira. Ao mesmo tempo, as notas 6, 7 e 9 da segunda são idênticas às notas 9, 10 e 11 da primeira. E as últimas notas (11 e 12) da "série Schumann", por sua vez, são idênticas às notas 1 e 2 da "série Mahler", permitindo que se liguem por uma elisão direta.

Outra explicação provável para a construção da segunda metade da "série Schumann" estaria em outra referência histórica, cruzada, no nível estrutural. A utilização eventual (e bastante livre) da técnica dodecafônica como uma ferramenta no *Adagio* e em diversas peças de Willy aponta para uma relação concreta com o estudo das obras da Escola de Viena, sem que essa referência surja de modo tão frequente como citação nas obras de Willy (à exceção dos acordes da peça op.19 n.6 de Schoenberg). É bastante relevante, nesse contexto, que as notas 6 a 12 da "série Schumann" utilizada no *Adagio*, com uma simples troca de posições das últimas notas – ou seja, dispondo-as na ordem 11, 12, 6, 7, 8, 9, 10 –, tornem-se idênticas à enunciação serial do nome de Arnold Schoenberg na homenagem rendida por Alban Berg a seu mestre.

Como abertura de seu *Kammerkonzert* (1925), escrito por ocasião do aniversário de 50 anos de Schoenberg, Berg insere um "*motto*" musical, acompanhado de uma breve citação de um dito alemão (comum nas obras de Grimm): "Todas as coisas boas vêm em três".[27] O "*motto*" consiste de representações melódicas dos três nomes da Escola de Viena (Arnold Schoen-

---

27 "*Aller guten Dinge sind drei*", em tradução livre.

berg, Anton Webern, Alban Berg) segundo a notação alemã. A enunciação do nome de Schoenberg corresponderá às notas 5 a 12 da série da peça de Berg. Excluindo-se a nota lá inicial, pode-se ver sua identidade com a segunda metade da segunda série do *Adagio* e verificar a presença de Schoenberg, retratado por Berg,[28] ao lado da apropriação de Schumann realizada no autorretrato de Mahler, na obra de Willy.

Exemplo 126 – Início, ao piano solista, do *Kammerkonzert* de Alban Berg. Substituindo "Es" (mi bemol) por "S" na notação alemã, percorrem-se as notas correspondentes às letras A, D, S, C, H, B, E, G, como representação do nome de Arnold Schoenberg

Uma obra que expande ainda o trabalho de Willy em relação com a ideia-força de Mahler é seu *Concerto* para piano e orquestra, de 1978. O conflito entre polarizações sobre sol e lá, assim como diversos materiais de *La flamme d'une chandelle*, permeiam o *Concerto*. O refrão propriamente dito, em sua sequência integral de alturas, é o material exclusivo sobre o qual é construída a peça para piano *Instante II* de Willy, de 1977 – a ideia central do *Instante II* é diretamente ligada ao trecho da p.6 de *La flamme d'une chandelle*. De fato, foi sobre a interpretação da peça *Instante II* por Caio Pagano que surgiu o ensejo da composição do *Concerto* para piano e orquestra, de cuja coda o *Instante II* constitui toda a parte do piano[29] – veja-se o comentário mais extenso do compositor em seus *Cadernos* (1998a, p.22-7).

A nota de programa para o *Concerto* conta como sua composição teve duas fortes motivações externas, antes mesmo da elaboração do material: uma delas, a promessa a Caio Pagano sobre a inserção do *Instante II*; a outra, a certeza de uma citação a ocorrer – antes mesmo da definição con-

---

28 Berg, que em pintura já havia sido retratado por Schoenberg quinze anos antes.

29 Veja-se um comentário sobre o *Instante II* em Ferraz (2005, p.118-20).

creta do contexto em que ela se inseriria. Os primeiros compassos do *Motete dos passos*, de Manoel Dias de Oliveira, ouvido na Semana Santa de 1978 em Prados.[30] Esse enclave do século XVIII mineiro em meio à ruidosa densidade orquestral do *Concerto* é apenas um sinal dos tensos conflitos subjacentes que transparecem nessa peça, como será comentado. Essa apropriação faz corpo com o processo de criação do *Concerto*, que em seus primeiros estágios parece ter sido mais rapsódico que o usual. Foi escrito "em forma de diário",[31] transformando a peça numa "espécie de autobiografia (musical): proliferariam citações (algumas transformadas) de meus trabalhos anteriores" (ibidem, p.23).

A acomodação dessas informações no mesmo discurso, nesse caso, caberia a um momento posterior, mas a orientação geral do trabalho não parte de nenhuma referência externa clara (perceptível), mas da apresentação de materiais bem caracterizados: um tema melódico, marcado pelo conflito direto das polarizações entre **sol** e **lá**, e uma série de doze sons. Como é comum na obra de Willy, a série não é utilizada de modo estrito, mas de maneira modular, como um dos recursos organizadores e caracterizadores para parte dos materiais da peça. Nesse caso, tanto o tema melódico quanto a série trabalham no mesmo sentido: organizar as polarizações da peça em seu conflito entre **sol** e **lá** – nesse sentido, a estrutura completa da peça integra as duas inserções preestabelecidas, tanto o *Instante II* (centrado predominantemente sobre **sol**, dirigindo-se ao final para **lá**) quanto a citação de Manoel Dias (assentada sobre **lá**). Esse ponto de partida "rapsódico" ainda contribui para uma profusão de informações distintas ainda maior de que a ocorrida em *La flamme d'une chandelle* (em sua reflexão sobre a multiplicidade de informações em Mozart). Essa renovação constante da informação ao lado de sua integração em um plano harmônico claro sustentam a percepção do *Concerto* em sua longa duração (cerca de vinte minutos contínuos).

Após uma série de desdobramentos desses materiais iniciais, chega-se a um núcleo mais indeterminado da peça, em que surgem fragmentos de

30 Esse material, entre outros do mesmo compositor, foi utilizado também por Willy em *Passos da Paixão* (1978) para coro misto.

31 O compositor remete-se com essa afirmação à leitura, na época, de *La fabrique du Pré* do poeta Francis Ponge, também escrito "em forma de diário".

peças de Willy como *La flamme d'une chandelle* e as *Phantasiestücke II* e *III*. A uma improvisação do pianista a partir de materiais determinados pelo compositor segue uma improvisação do regente, na montagem de blocos de informações determinadas relacionadas ao tema inicial. No encerramento das improvisações começam a surgir aos poucos citações mais reconhecíveis. Um arco melódico na trompa é trazido da *Phantasiestück I* de Willy (1972); em outro instante o mesmo instrumento enuncia uma melodia ouvida em sua infância, transfigurada, em música de câmara com o piano, antes da sequência camerística (flauta, violoncelo e piano, e em seguida, clarinete, oboé e piano) trazer outro sinal da infância, um canto de sabiá em apojaturas.[32]

Aos poucos a predominância da autocitação dá lugar a uma referencialidade mais múltipla, em que as operações com a memória transitam intensamente de sua produção pessoal para a reflexão sobre a história. Citações fragmentárias surgem como apontamentos mais diretos de uma operação metalinguística que, de resto, já estava presente nas suas obras evocadas nas autocitações. Após um episódio que engendra objetos complexos com oscilações e *glissandi* a partir de um **lá** central nas cordas, duas enunciações de instrumentos solistas (sobre o silêncio da orquestra), justapostas, compõem um breve ideograma: as duas figuras simétricas de três notas no clarinete dos compassos 41 a 44 da *Sinfonia* op.21 de Webern e os dois gestos cromáticos da tuba em meio ao terceiro movimento da *Sétima sinfonia* de Mahler[33] (ambos ligeiramente modificados). Seguem citações mais definidas, até o fim da peça, de *Claviharpsicembalochord* para cravo e das peças para piano *Impromptu para Marta* e *Kitsch* (do segundo movimento, *Nocturne*), entremeadas pela aparição do fragmento de Manoel Dias (também centrado sobre **lá**).

O conflito constante entre as polarizações faz corpo com uma intensificação cada vez maior dos contrastes entre as informações, em cortes bruscos, choques entre materiais díspares, polifonias heterogêneas, a serviço de

32 Esses três materiais são hoje mais claramente identificáveis, em retrospecto, pela sua reutilização por parte do compositor. A melodia da trompa compõe os materiais melódicos principais de *Madrigale* para sete instrumentistas (2003); a melodia lembrada de sua infância tem duas harmonizações em meio ao ciclo de peças para piano *Recife, infância: espelhos* (1989), e o canto do sabiá integra tanto esse último ciclo citado quanto o ciclo *Miserere* (1999-2011).

33 Motivo que aperece no número de ensaio 152 da edição Dover (Bote & G. Bock).

uma montagem cada vez mais fragmentária. Uma das polarizações sobre **lá** que sucede a citação mineira é apontada pela citação de uma figura rítmica dos tímpanos, da *Sexta sinfonia* de Mahler, transportada para a nota mais grave do piano. A coda do *Concerto*, confirmando o plano inicial da composição, veicula o *Instante II* completo (peça que em si já era derivada dos materiais de *La flamme d'une chandelle*), superposto a múltiplas apojaturas pela orquestra, em um primeiro momento, e depois a um pano de fundo oscilante, em expansão, nas cordas. A enunciação dessa peça completa perpassa a última trajetória de **sol** a **lá**, refletindo a direção das polarizações da peça inteira.

A tensão acentuada entre esses dois polos nessa peça distingue-se do equilíbrio mais apaziguado expresso, por exemplo, em *La flamme d'une chandelle*. A exasperação dos materiais de modo geral e a aproximação entre estruturas harmônicas organizadas e ruidagens perturbadoras (cada vez mais presente), no *Concerto*, aproximam-se do *Adagio*, mas talvez mais ainda de peças mais próximas a ele como *Sursum corda*. O caráter autobiográfico do *Concerto*, como peça que expande seu trabalho direto com a metalinguagem para um uso abundante da autocitação, revisitando sua trajetória como compositor e conduzindo para um grau de tensão permanente que o tempo do discurso não "resolve", é representativo do momento que vivia o compositor. Willy comenta em sua primeira "biografia conjectural" como o *Concerto* e *Apocalipsis de Solentiname* para oboé (1980) eram representativos de um momento de crise que o levaria a uma interrupção temporária de sua atividade como compositor, crise de uma relação insustentável entre uma consciência política crítica ao capitalismo e uma relação com um resquício (parco) de "mercado da arte", crise de um ideal social e humano que legitimasse a criação artística pura e simplesmente, em meio à hedionda ditadura militar no Brasil, em meio a movimentos concretos de oposição não apenas ao regime, mas ao sistema e seus fundamentos ideológicos.

No campo pessoal, ainda (como ele comenta em *Cinco advertências sobre a voragem*), o enquadramento desses mesmos problemas no contexto de uma crise moral, de uma transformação profunda em suas profissões de fé propriamente, direciona a força de seu trabalho e de sua reflexão "de fora para dentro", para o questionamento das próprias premissas que orientavam sua trajetória até então. "Desisti de minhas malas abarrotadas

e afastei-me – enfastiado – com a roupa do corpo, e a necessidade de melhor compreender a dialética, e de estudar (e avaliar) as artes dos povos (de antes da industrialização)" (Oliveira, 2009, p.135). Por algum tempo ele se afasta do meio musical erudito e do próprio repertório da música erudita, empreendendo uma longa pesquisa nos campos da música folclórica, das músicas dos movimentos de trabalhadores, do repertório produzido nos países socialistas.

Centrípeta

Polarizações acerbas

Se a interrupção temporária da composição, ao lado da ênfase em um trabalho mais diretamente funcional sobre outras linguagens musicais (e um estudo intenso desses repertórios), é relevante em uma visão panorâmica sobre sua trajetória, essa mesma visão distanciada dilui sua importância direta na avaliação de sua produção. Lê-se, em meio a suas biografias conjecturais, que "o propalado silêncio que se tem atribuído ao compositor, desde inícios da década de oitenta, é tão falso quanto sobrecarregá-lo de um trabalho colossal às escondidas" (idem, 1998a, p.33).

Não bastasse a consistência de encontrarmos ainda em seu catálogo, nessa época, com a parcimônia condizente com a busca de novas soluções (e com profundas mudanças de trajetória), as cinco canções com piano dos *Cantares por Diamantina* (1981), outras cinco com clarinete na *Cantata de aniversário para o amigo Koelrreuter* (1985) (todas sobre poemas de Brecht) e duas canções sobre um mesmo poema de Rafael Alberti, *Tengo que seguir cantando* (1986), vemos entre 1986 e 1987 o início de uma extensa produção que não se interrompeu mais de peças breves para piano, como marca do seu retorno à composição na música erudita – com profundas modificações, por um lado, e em identidade essencial com suas propostas anteriores, ao mesmo tempo.

Do ponto de vista da avaliação de sua trajetória, o foco recai sobre a intensidade de sua produção posterior, e não em uma breve interrupção. Que esperar da composição em uma linguagem que não exerce uma função social direta na sociedade de que faz parte? De um campo da linguagem que

perde sua prática comum? Se a produção tardia dos compositores desde o século XIX mostra eventualmente um decréscimo na intensidade da produção (casos como o de Rossini, Charles Ives, Rachmaninoff, Sibelius), nada mais natural do que a trajetória de um compositor em época crítica para a criação musical como o século XX ser marcada por percalços e dificuldades. Não revelam o mesmo estado de coisas a intensidade inconstante da produção de compositores como Varèse, Boulez, Scelsi?

No caso de Willy, não chama a atenção apenas o aumento da intensidade de sua produção nas últimas décadas (inclusive em comparação com toda sua trajetória anterior), mas a permanência de uma atividade intensa mesmo em seu afastamento temporário da música erudita na década de 1980, com uma experiência em outros campos linguísticos que deixaria marcas em sua produção posterior. Paralelamente à manutenção de suas atividades na Universidade de São Paulo, Willy passa a trabalhar intensamente com "trabalhadores enormemente conscientes, articulados com a ação, sindicalistas no ABC", articulando "uma escola de música, um coral, um grupo de instrumentistas" e compondo o repertório para utilização nas greves, além do entretenimento local[34] (idem, 2010, p.134). Compõe nessa mesma época o Hino do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, realização simultânea de um trabalho musical com uma função social direta e que se mostrava ainda prospectivo em sua relação com um projeto de ação política em um dos momentos mais sombrios da história brasileira.

Além de sua operação com materiais de músicas folclóricas e populares em geral, das mais diversas origens, Willy trabalha em uma clave reminiscente dos trabalhos de Hanns Eisler e Cornelius Cardew. A analogia com esses dois compositores é das mais reveladoras, pelo quanto ambos, em contextos muito distintos, distinguiram seu trabalho no campo da música erudita de seu trabalho politicamente engajado, seja em atividades paralelas, seja em momentos específicos de cada uma de suas trajetórias. Se os traços distintivos de diferentes extratos de música popular são perceptíveis nessas iniciativas (e no caso de Willy, também traços da referência a Eisler, em particular), são modulados em favor de que esse trabalho exerça sua

34 Veja-se sua participação nas gravações de 1982 em homenagem ao operário Santo Dias, assassinado pela polícia militar, no CD *Santo Dias* (2003).

função comunicativa da forma mais direta: com a ênfase na música vocal, na compreensibilidade do texto cantado (e em sua própria clareza, em si), no vigor confiante e inabalável do movimento rítmico.[35]

A permanência imediata dessa experiência em sua produção posterior dá-se apenas pontualmente, na reflexão metalinguística sobre as obras referenciais de Eisler e Cardew. Esses traços gerais que acabamos de descrever são perceptíveis em duas peças para piano dedicadas a esses compositores, especificamente: *Hanns Eisler in memoriam: für das Volk der DDR* – estudo para piano de 1989, em forma de variações sobre a canção *Das Ferne Lied*, de Eisler – e *An die Nachgeborenen (in memoriam Cornelius Cardew)*, de 1993, baseada sobre cantos de protesto brasileiros. Em referência paralela, há uma forte proximidade de significado (mais ainda do que no tratamento do material) com as variações *The People united will never be defeated!*, compostas por Frederic Rzewski sobre a canção chilena de protesto *El pueblo unido jamás será vencido*, escrita por Sergio Ortega.[36]

Em uma entrevista de 2003, Rzewski comenta o contexto distanciado em que ele se refere à música engajada em suas composições como o retrato de um momento histórico e social específico (no que ele se aproxima do distanciamento de Pousseur, aparentemente): após comentar o caso de Cornelius Cardew e mais especificamente o de Sergio Ortega, Rzewski afirma que, assim como muitos outros, ele se ressente de não ter encontrado a oportunidade da criação de música engajada para um movimento político consistente que a solicitasse, como ocorrera com Ortega. Comenta que tal oportunidade o teria conduzido com prazer para essa atividade sobre outras linguagens musicais, para a criação de canções para os sindicatos, por exemplo (Rzewski, 2003).

O traço mais permanente da experiência de Willy com a música engajada em sua produção posterior é a retomada de uma relação orgânica com a infinita variedade das outras linguagens musicais de que a música erudita (e especialmente a música de vanguarda) se afastara. Falamos em retoma-

35 Veja-se um comentário detalhado dessa experiência e de seus fundamentos conceituais na terceira das *Cinco advertências sobre a voragem* (Oliveira, 2010, p.99-140), além dos trabalhos de Zeron (1991) e Ikeda (1995).

36 Ortega, por sua vez, é outro exemplo na música erudita sul-americana cuja relação com os movimentos sociais no Chile da época de Allende o levou à produção de música politicamente engajada.

da, mas a partir das pesquisas e do trabalho do início da década de 1980 a relação de Willy com esses materiais é muito mais profunda, o que levaria a uma presença cada vez maior, correspondentemente, das figuras de Béla Bartók e Villa-Lobos. Já comentamos sobre a reavaliação que Willy faria de Villa-Lobos em livro, duas décadas mais tarde. No entanto, desde meados da década de 1980, a produção de Willy começa a dar sinais de um trabalho sólido que propõe um raro diálogo com obras como *For Children*, *Microcosmos*, *First Term at the Piano*. Ainda que não se note referência direta a Villa-Lobos (e ao que tudo indica Willy apenas empreenderia uma apreciação de suas obras muito mais tarde), pode-se traçar um paralelo entre diversos trabalhos de Willy e a clave de trabalhos como as *Cirandinhas*, *Brinquedo de roda*, os onze volumes do *Guia prático* – redescoberta de uma nova complexidade, quiçá mais desafiadora, na escolha de cada elemento que se fará presente em pleno respeito ao original. A presença condensada dos traços do original nessas peças não deixa de ser uma permanência do trabalho sobre Schumann, do qual se evocam nesse caso específico obras como *Kinderszenen* e *Album für die Jugend*.

Na avaliação desse repertório fica claro que seu retorno à composição no campo da música erudita dá-se de forma independente de um retorno a uma convivência ou participação no meio musical em geral. Esse retorno coloca-se mais concretamente como uma reação à perda da funcionalidade direta da música engajada tal como ele a produzira durante a década de 1980, crise advinda de profundas transformações na conjuntura política e geopolítica mundial e consequentemente nos movimentos sociais (e em suas perspectivas globais).

Uma produção extensa nasce de uma preocupação constante com as mesmas questões de linguagem que sempre o moveram, mas agora em uma clave diametralmente distinta: na meditação isolada, na permanência do trabalho criativo e do pensamento crítico no foro íntimo. A ênfase sobre a produção para piano solo e para voz e piano faz corpo com essa tendência – como o faz também sua intensidade. Ciclos de peças breves para piano solo, em alto grau de condensação, percorrem sua produção de forma constante em obras como *Nove peças fáceis* (1987), *Sete ou oito peças mais fáceis* (1987), *Recife, infância: espelhos* (com dezesseis peças para piano, de 1989), *Velhos hinos cantados de novo* (doze peças, 1991), *Ca-*

derno de desenho (quinze peças, 1993), *Com ilustrações de Franta Richter: sete pequeninas peças para piano* (1994), até ciclos mais recentes como *L'art d'être grand-père* (dois volumes, em um total de 38 peças, 2005) e *Miserere* (21 peças, 1999-2013). Somem-se a essas peças mais de quarenta canções com piano, em claves (múltiplas) bastante distintas de seus trabalhos anteriores sobre a poesia concreta, sobre poemas de autores tão diversos quanto João Cabral de Melo Neto, Bertolt Brecht, Carlos Drummond de Andrade, Rainer Maria Rilke, Paul Celan, Florivaldo Menezes, Affonso Ávila, Carlos Ávila, Jorge Koshyiama, Donizete Galvão, Alexandre Barbosa de Souza.[37]

Mais do que uma operação metalinguística na ordem de seus trabalhos anteriores, talvez caiba melhor relacionar essa produção de Willy como uma ênfase sobre a memória: não apenas sobre a memória pessoal (que é largamente presente nessas peças), mas sobre todo um campo da memória musical e cultural em geral que se perdera na *tabula rasa* das músicas de vanguarda. Nesse sentido pode-se pensar em uma metalinguagem da memória ou, ainda, na operação sobre a memória como metalinguagem: um trabalho sobre o registro de discursos musicais de outra ordem, tal como eles se apresentam na memória do compositor, com a força de significados que carregam (e que agenciaram sua memorização, ainda que por razões extramusicais). No texto *A forma ABA: linguagem e memória*, de 1977, Willy defendia a necessidade de a memória das informações materiais, no discurso, tornar-se factual. Sua operação com a memória no processo de criação, décadas depois, dá-se em outra ordem de significados: nesse momento, a memória musical, em sentido amplo (enfatizando-se agora o campo pessoal, biográfico), é que é "factualizada" nas peças de Willy.

Na apreciação dessa produção, além dessa nova chave em uma relação com a memória de outra natureza, são abundantes os contágios intersemióticos acusados pelo próprio compositor, que incorrem em distinções particulares entre cada um desses ciclos, como por exemplo na reflexão sobre a relação com as artes plásticas – com o desenho, em *Caderno de desenho* (1993), e em um ensejo despertado pela obra de Rouault, em *Mi-*

---

37 Uma reflexão sobre cinco canções dessa época foi empreendida pela soprano Caroline De Comi (Silva, 2004).

serere (1999-2013). Uma ligação talvez ainda mais profunda é tecida com a literatura. No prefácio a *Recife, infância: espelhos*, Willy vislumbra um trabalho musical na ordem dos contos de Isaac Babel e das "estrofes curtas do texto *Infância em Berlim por volta de 1900* de Walter Benjamin" (1989).

Mais tarde Willy se dedicaria ao polo oposto do contágio intersemiótico: na redação de seu livro *Passagens* (2008), modula para a literatura a operação com a memória que ele experimentara nesses ciclos de peças para piano. No *Prelúdio* às *Passagens*, Willy coloca ao lado da condensação nas obras de Babel e Benjamin os trabalhos sobre a memória de Dylan Thomas, de Rilke (nos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*), o *Mémoires d'une autre vie* de Francis Carco. Nesse livro (na verdade uma "obra aberta", uma caixa de cartões), a presença da música é que é inevitável, invadindo um denso espaço literário. A carga de significados trazidos pelos materiais colhidos na memória, já comentada junto às partituras, é desenvolvida aqui, expandindo inclusive as possibilidades de decodificação de peças específicas em meio ao *Caderno de desenho*, às *Nove peças fáceis*, aos *Velhos Hinos cantados de novo*, *Recife, infância: espelhos*, *Noturno em torno de uma deusa nua*. Em meio a uma série de cartões de passagens da memória, integra-se o comentário à partitura de uma das peças do *Miserere* ( ), que já constituía um breve conto completo no original.

Já tivemos a oportunidade de comentar o quanto o ciclo de peças para piano *Miserere* (em suas quinze primeiras peças, concluídas até a redação daquela obra) estende a relação de Willy com procedimentos comuns a toda sua trajetória, como a operação metalinguística direta com materiais preexistentes, sua eventual combinação à maneira de um ideograma e o teatro musical (veja-se De Bonis, 2010a). A operação detida sobre a memória, por mais extensa que seja na produção do compositor nas últimas décadas, constituiu um novo campo de ação que se manteve em paralelo com uma produção mais próxima de suas propostas anteriores. Nesses trabalhos sobre a memória, o respeito mais acentuado ao original condensa a operação sobre o significado, quase diluindo a operação discursiva mais extensa. A duração das peças percorre a definição sintática mínima do original e a operação do compositor dá-se em um sutil esculpir no tempo, até a constituição de um novo objeto – objeto distinto, mas claramente derivado daquele na memória e que compartilha essa memória para além do inconsciente.

Exemplo 127 – Peça n.10 de *Recife, infância: espelhos*; realização pianística da melodia que aparecia transfigurada no *Concerto* para piano e orquestra, em música de câmara para trompa e piano

No que tange aos objetivos mais diretos deste livro, a operação discursiva mais extensa, ao lado de uma operação metalinguística direta que faz corpo com essa sintaxe em larga escala, permanece presente na produção do compositor. Ao lado das duas obras mais extensas para piano que comentamos, *tombeaux* de Eisler e Cardew, e do estudo para piano *L'éternel printemps* (1990), encontramos uma série de peças camerísticas para instrumentos solistas e duos, formações algo raras na produção anterior de Willy, em trabalhos como *Que trata de España* para violão (1993), *Comté e toques de aquarela* para violoncelo e piano (1998), *Suíte* para violoncelo e contrabaixo (1999), *Viola azul* para viola solo (1999), *In memoriam Philadelpho Menezes* para flauta doce (2000), *Solitude* para trompete solo (2001), *Suíte para cello desacompanhado* (2002), as quatro *Árias* para clarone (2005). Permeia essa produção, na mesma clave da profundidade e da variedade de tratamento dos materiais de sua produção anterior, um apaziguamento mais equilibrado das tensões internas do discurso, uma síntese entre abstração e lirismo que se aproxima mais de peças como os *Prelúdios* e os *Instantes* para piano e de *La flamme d'une chandelle* de que do expressionismo exacerbado de peças como o *Concerto* para piano e orquestra e *Sursum corda* para orquestra

de cordas. Ao mesmo tempo, a gama de materiais de que o compositor se apropria em sua operação metalinguística expande-se consideravelmente, como já comentamos, efetuando uma síntese ainda mais significativa entre traços de sua produção desde sua juventude até a influência da música de vanguarda.

Willy revisita, por exemplo, uma canção de juventude, a *Canção polifônica IV*, sobre poema de Roldão Mendes Rosa, escrita em 1958, com a fusão vislumbrada por Willy na época entre as influências do modalismo nordestino, da música renascentista e medieval e do cromatismo da música do século XX. Baseando-se no mesmo poema e acentuando seu caráter meditativo, escreve uma nova canção, *Soneto de maio* (1999); nessa peça de esparsas e móveis polifonias entre piano e voz, insere em dois pontos um enclave, fragmento de fado português, que comenta o tom saudoso do poema.

Exemplo 128 – Trecho entre as p.1- 2 de *Canção polifônica IV* (1958)

Fonte: Oliveira (2006)

Exemplo 129 – Trecho entre as p.1-2 de *Soneto de maio* (1999), com a aparição da citação da melodia portuguesa à mão direita, após a fermata.

Fonte: Oliveira (2006)

A variedade e a profundidade dos procedimentos utilizados pelo compositor pode ser observada mais extensamente em suas obras para formações maiores, como o quinteto *A truta e o peixe-boi* (1998), *Instantâneos desde o peixe-boi* para contrabaixo e piano (1998), os dois *Quartetos de cordas* (2001), os dois septetos denominados *Madrigale* (2003 e 2009), as nove peças para diversas formações do *Caderno de canções com percussão* (2004) e as dezesseis peças do *Álbum de bagatelas para orquestra* (2006-11).

Os acontecimentos de água põem-se a se repetir na memória[38]

A truta e o peixe-boi, escrita para uma apresentação conjunta com o *Quinteto "A truta"* D667 de Schubert, é acompanhada de um comentário bem-humorado sobre a relação do compositor com a vida aquática. A referência à "truta" no título da peça não aponta apenas para o *Quinteto* de Schubert, mas para uma rede de referências, da canção de Schubert que dá título a ele (*Die Forelle* D550, tema para variações no quarto movimento do *Quinteto*) à sua ondulosa recriação para piano solo por Liszt (S563/6).

A peça de Willy é dividida em cinco "aquários". O primeiro é um painel sobre a memória de Schubert: após uma breve abertura, que justapõe o primeiro arpejo do *Quinteto "A truta"* a uma série de doze sons, um conjunto de regras de jogo bem definidas convida os instrumentistas a efetuarem, em diálogo estreito, a montagem da simultaneidade de citações à sua escolha.

Exemplo 130 – Série utilizada em *A truta e o peixe-boi*. Transita da referência ao espaço "tonal" de lá maior, referente à tonalidade principal do *Quinteto*, para ré bemol maior, tonalidade original da canção de Schubert. A série é utilizada largamente como um conjunto de quatro agregados de três notas, nem sempre na ordem estrita

O segundo "aquário", em oposição ao primeiro, tece um painel polifônico como retrato da memória do peixe-boi no parque Amorim, no Recife, ao qual seu pai o levava, na infância. A um trabalho inicial com a série apresentada na abertura, segue uma superposição de ruidagens em contrabaixo e piano (em ataques bruscos sobre cordas graves), sob a enunciação de um hino protestante (*Cristo valerá*) nas cordas restantes, hino que "me sabe àquele quarto ou quinto ano de minha vida, no Recife"[39] – melodia que já havia sido retrabalhada por Willy em *Recife, infância: espelhos* (peça n.12) e *Velhos Hinos cantados de novo* (peça n.8). Silenciadas suas ruidagens, em dado momento (à escolha do instrumentista) o piano inicia a enunciação

38 João Cabral de Melo Neto, *O poema e a água*.
39 Comentário à partitura de *A truta e o peixe-boi* (Oliveira, 1998).

de outro canto protestante, em caráter oposto, superpondo um andamento distinto: triplo ideograma.

Exemplo 131 – Trecho da p.2 de *A truta e o peixe-boi*, em que dois cantos protestantes se superpõem (um nas cordas, outro ao piano), simultâneos a golpes fortes (*staccati*) e a *tremolos* sobre o *ponticello*, no contrabaixo

O piano encerra sozinho o segundo aquário, com uma citação literal dos últimos compassos da canção *Die Forelle* de Schubert, remontados em nova ordem.[40] O terceiro e o quarto "aquários" revisitam duas presenças ictíacas nas artes do século XX: *Poissons d'or* (do segundo livro das *Images* de Debussy) e a "nênia pelo olho do peixe morto que aparece na cena final da *Dolce Vita*, de Fellini" (ibidem).

O terceiro resulta numa espécie de colagem de rara extensão na obra de Willy; ouve-se a peça de Debussy completa, de forma literal, ao piano (a partitura de Debussy é mesmo colada em meio ao manuscrito de Willy). Sobre ela, tecem-se longas linhas nas cordas solistas, com breves intersecções em duos e trios entre as enunciações mais alongadas de contrabaixo, viola, violino e violoncelo (na ordem), até a participação do grupo completo ao final. Forma-se uma transfiguração do perfil de melodia acompanhada: sobre as harmonias de Debussy, as linhas nas cordas alternam momentos de definição clara de polarizações de alturas (ora em sintonia, ora em conflito com as polarizações no *Poissons d'or*) com momentos melódicos baseados

40 Surgem os compassos 49, 50, 51, 47, 52, 53 do original. O compasso 47 inserido fora da ordem como reaparição inesperada do acorde de dominante, veicula ainda algumas alterações cromáticas na característica figura ascendente na mão direita.

na série apresentada nos outros aquários. Em um momento surge, ao violino, uma versão transfigurada do tema da copla em *minore* do terceiro movimento (rondó) do *Concerto para violino* op.61 de Beethoven.[41]

Exemplo 132 – Compassos 126-9 do terceiro movimento do *Concerto* de Beethoven (parte do violino solista)

Exemplo 133 – Final da p.7 e início da p.8 de *A truta e o peixe-boi*. Sobre uma colagem do piano de Debussy, o violino percorre o perfil linear da melodia de Beethoven utilizando, na ordem, as notas 4, 5, 6, 7, 8, 9, 3 e 1 da série da peça, iniciando uma escala formada por quatro tons inteiros e três semitons, e pelos dois intervalos finais do original

41 Essa mesma melodia é citada, não de forma transfigurada mas literal, em meio às ruidagens do *Quarteto de Cordas n.2* de Willy, no qual sugere uma breve epifania, melódica, tonal.

Já o quarto "aquário" começa com uma montagem que alterna encadeamentos harmônicos derivados da série principal com variações polifônicas sobre uma figura retirada da parte do piano em *Der Leiermann* (D911/24), *Lied* de Schubert.[42] O piano, que silenciava desde o fim da citação de Debussy, incorre em nova e breve referência, nessa primeira ilustração musical da cena de Fellini: os compassos 31 a 36 da "Barcarola Veneziana", de *Lieder ohne Worte* op.30 n.6 de Mendelssohn, sob ataques ruidosos em violoncelo e contrabaixo e figurações diversas sobre a série em violino e viola. Segue uma improvisação em duas partes: novo jogo, desenvolvendo as regras da improvisação coletiva do primeiro "aquário", agora sobre o depoimento de cada músico sobre a cena de Fellini (sugerida ainda por uma fotografia que acompanha a partitura). Uma breve votação, sinalizada por meio de movimentos cefálicos dos músicos, define o sucesso ou insucesso da improvisação – nesse último caso, a primeira parte é reexecutada, encerrando o "aquário" com a "citação sem palavras" de Mendelssohn.

O último "aquário" acomoda em uma mesma sintaxe, como um grande painel, materiais dos "aquários" anteriores (excluindo as improvisações), fazendo conviverem "a truta e o peixe-boi, juntos" (idem, 1998): arpejos e encadeamentos seriais, cantos de igreja protestante, ataques ruidosos sobre as cordas graves (no piano e nos arcos). Nesse último discurso mais extenso, que reorganiza a memória do que se ouviu, surpreende ainda uma última informação contundente, a mais nova nesse "aquário": em meio ao desenvolvimento e à liquidação dos materiais anteriores, ele desenvolve com alguma extensão a operação com o ideograma.

---

42 A referência a essa canção, mais desenvolvida em outra peça de Willy derivada dos materiais desse quinteto – *Instantâneos desde o peixe-boi* para contrabaixo e piano (1998) –, pode apontar para uma aproximação entre a viola de roda e o realejo (por um funcionamento similar), na conjunção entre a memória da infância e a reflexão sobre a obra de Schubert.

Exemplo 134 – Trecho da p.17 de *A truta e o peixe-boi*.

Exemplo 135 – Trecho da p.18 de *A truta e o peixe-boi*

Um aparecimento do mesmo hino *Cristo valerá* ao piano, que se insere com novo tratamento sob uma polifonia de ruidagens, conduz a uma seção em que apenas as cordas retornam gradualmente à execução sobre alturas determinadas para superpor ao hino um trecho (compassos 24 a 28) do segundo movimento, Andante, do *Quinteto* de Schubert. Uma rede de similaridades motívicas percorre rapidamente uma história da memória desse fragmento melódico: justapõe-se a ele (sempre sobre o hino, ao piano) um arranjo para as quatro cordas dos compassos 39 a 42 do terceiro movimento da *Primeira sinfonia* de Mahler (apenas o diálogo, a quatro vozes, entre oboés e trompetes). O trecho de Mahler (reminiscente de Schubert) surge como uma parte **b** na protoforma **aba** proposta por Willy, como uma simultânea afirmação e negação do que o antecede. Retorna em seguida a continuação exata da referência ao *Quinteto* de Schubert (compassos 28 a 32), como **a'** desse microdiscurso (inserido em um discurso maior).

O retorno da referência ao *Quinteto*, na continuação da citação anterior, liga-se por sua vez a uma das canções mais conhecidas do próprio Schubert, em mais um desdobramento dessa rede de relações mnemônicas – comparem-se os grupos de três colcheias sobre notas repetidas, surgidos pela primeira vez ao piano nos compassos 30 e 31, e ainda o fragmento da linha vocal apresentado nos compassos 25 e 26 de *Ständchen* (D957/4), com o momento de retorno da métrica ternária no final do exemplo anterior.

Exemplo 136 – *Ständchen* D957/4 de Schubert, compasso 30 e 31, 25 e 26

Assim como a referência ao *Quinteto* irrompe como uma epifania em meio a um discurso abstrato, ela mesma é interrompida, da mesma forma, pela aparição do fragmento de Mahler. Se a audição convida a uma operação diacrônica com a memória do discurso, tal como o reorganizamos mentalmente durante a escuta (ou após a escuta de cada momento, para ser mais preciso), ideogramas como esse perfazem uma função sincrônica da

memória, enquanto estabelecem redes de relações entre camadas diversas (temporais, linguísticas, culturais) da memória. Se essa função é operada a partir de significados carregados pelos materiais e portanto a partir de dados subjetivos fundamentais, simultaneamente a carga cultural e histórica desses significados expande essa rede mnemônica a registros muito distantes da memória pessoal apenas. Nesse caso específico, é significativo como todos os participantes diretos dessa rede de relações (do Nordeste brasileiro ao Leste europeu) dialogam com cantos populares mesmo em suas composições mais abstratas.

Da razão entre a massa e o volume

O ensejo surgido com o convite da regente Lígia Amadio, relativo aos registros da história da música brasileira que ela realizava à frente da Orquestra Sinfônica Nacional, foi o ponto de partida para o início da composição de um novo ciclo de peças para orquestra de Willy Corrêa de Oliveira. Em torno do ensejo inicial foi composta a maior parte das peças que compõem o *Álbum de bagatelas para orquestra*, as peças de números 1 a 11 (a numeração não implica uma ordem definida de execução), escritas de 2006 até o início de 2008. Desde 2010 vêm sendo acrescentadas, ainda, novas bagatelas. Espaço privilegiado não apenas para a variedade do laboratório de objetos musicais em que se insere a operação metalinguística, a orquestra mostra-se ainda prenhe de possibilidades para a sua profusão polifônica, que faz corpo com o trabalho a partir da ideia-força da obra de Mahler. Nessa clave havia sido empreendida a obra orquestral anterior de Willy, percorrendo (após alguns trabalhos de juventude) desde a *Sinfonia-signos* (1960) até o *Adagio* (1973), como obras para orquestra sinfônica, e por fim ao *Concerto* (1978), que acrescenta a ela o piano solista, passando ainda por obras como *Ouviver a música* (1965) para orquestra de câmara, *Sursum corda* (1977) para orquestra de cordas e *Memos* (1977) para orquestra de percussão.

O *Álbum de bagatelas* começa pela reavaliação da história de sua própria obra orquestral, cristalizando duas autocitações ao recuperar dois objetos fortemente caracterizados em meio a discursos anteriores. A *Bagatela n.1 (Signal)* consiste do ideograma, completo, que comentamos ao apontar a presença de Chopin na *Sinfonia-signos* (veja-se a p.254): a superposição do fragmento de uma mazurca a uma peça completa de Webern. Já a *Bagatela*

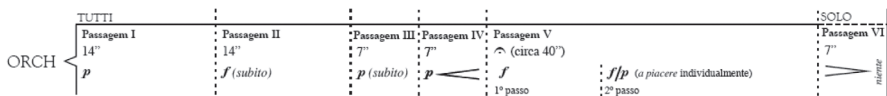
n.2 (Móbile sobre um quadro de Orlando Marcucci) recupera a improvisação do *Concerto para piano e orquestra*, momento em que o solista silencia enquanto o regente realiza uma montagem, tendo oito blocos de materiais à sua disposição. Willy acrescenta, na versão inserida entre as *Bagatelas*, o Bloco IX, para a percussão, que não participava da improvisação original no *Concerto* (naquela peça, o naipe teria seu momento solista próprio, separadamente).

A *Bagatela n.3 (Evocação no Recife)* contém uma experiência incomum em sua obra: um grande painel "cubista" – no que diz respeito à montagem e às deformações e transfigurações a que são submetidos os materiais – sobre o frevo pernambucano. Como imagem que remonta à sua origem, contrapõe-se em seção contrastante a transfiguração de um canto do hinário protestante: o refrão do hino *Vem! Inflama*. Essa peça, que sempre pareceu destinada a sua versão orquestral, já existia em duas roupagens anteriores: como o terceiro movimento (*Frevo*) do *Quarteto de cordas n.1* e como a peça para piano *Evocação no Recife* (ambos de 2001).

Em oposição direta à referência a materiais preexistentes (da obra de Willy a outras linguagens musicais) nas três primeiras peças, várias das peças seguintes parecem oriundas de experiências laboratoriais as mais radicais sobre a orquestra como meio de cultivo da densidade. Uma notação precisa que exclui informações de altura se dirige a uma orquestra de latas de alumínio, na *Bagatela n.4a (sem título*); a uma orquestra de lanternas de pilha e velas (transposição do trabalho sobre a massa sonora para a massa luminosa) na *Bagatela n.4b (Iluminura)*; a uma orquestra de falas aleatórias, na *Bagatela n.5a (Toques de silêncio)*; a uma orquestra de inspirações e expirações (das mais silenciosas às mais sonoras possíveis), na *Bagatela n.5b (Instantes depois)*; por último, ainda, a uma orquestra de garrafas com água (a serem utilizadas como instrumentos de sopro), na *Bagatela n.8 (Air de Toulon – Giorgio Morandi in memoriam)*. As *Bagatelas n.5a* e *n.5b* são permeadas de breves sinais de peças de Mahler – o fragmento da *Primeira sinfonia* já citado em *A truta e o peixe-boi*, o acorde de nove notas da *Décima sinfonia*. Condensações extremas do trabalho sobre a densidade problematizam ao mesmo tempo a composição para orquestra (a partir da recuperação de suas funções históricas) a partir do isolamento da ênfase acentuada sobre o critério de massa.

Exemplo 137 – Partitura para lanternas de pilha e velas, na *Bagatela n.4b*: na segunda grande seta ao final acendem-se todos os fósforos, e na terceira seta todas as velas, ao que segue uma "dança das chamas", aleatória

Muito próximo a este grupo de peças está também a *Bagatela n.11 (sem título)*: superposição de citações escolhidas por cada músico individualmente, aleatoriamente superpostas. O grupo orquestral opera sempre em densidade máxima, excetuando-se o trecho final, em que um instrumentista (escolhido por sorteio) decresce sozinho em sua citação até o silêncio final. A ação do regente sobre os músicos consiste no controle da intensidade resultante, como mostra o guia gráfico abaixo, extraído da partitura. A *Bagatela n.11* propõe-se como um estudo sobre o papel da amplitude geral do espectro na constituição de objetos sonoros distintos.

Exemplo 138 – Guia gráfico para a montagem da *Bagatela n.11*

A *Bagatela n.6 (Nocturne)* pode ser vista como uma espécie de contraparte lírica do *Adagio* (mais de vinte anos depois), despida do expressionismo acentuado daquela peça. Encontramos nessa *Bagatela* a profundidade de um pesaroso movimento lento, com momentos dedicados a extensos *clusters* ricos em mobilidades internas (vagamente reminiscentes dos acordes iniciais do *Adagio*), contrastados por trechos de densa polifonia linear, com destaque para a movimentação de blocos de acordes pelo campo de tessitura (tríades, na *Bagatela*), sobre longos desenhos melódicos em destaque. Antes do retorno aos *clusters* que encerra a peça a orquestra silencia para que as flautas entoem uma breve referência a Schumann, ainda, na aparição de seu retrato do *Vogel als Prophet* op.82 n.7, que dialoga com o mesmo sabiá que já se evolara da memória para diversas peças de Willy.

Exemplo 139 – Diálogo entre o sabiá e o "pássaro profeta" de Schumann, ao final da *Bagatela n.6 (Nocturne)*

A profusão polifônica e pontilhística dos fogos de artifício ultrapassa a referência haendeliana (quartel de milênio passado) para invadir o discurso musical, na *Bagatela n.7 (14 de Juillet à Toulon)*: montagem aleatória sobre blocos de informações predeterminados e distribuídos pelos instrumentistas, em procedimento similar ao utilizado na *Bagatela n.2.* Na *Bagatela n.7* cada bloco corresponde a um dos fogos de artifício, em uma chuva a ser planejada pela regente. Uma langorosa melodia de fagote percorre a obra, repetida por três vezes, como fio condutor, em plano distinto ao da improvisação. A peça é o retrato de uma celebração no sul da França, de onde se evocam sinais de *Feux d'artifice* (n.12 do segundo livro de *Prelúdios*) de Debussy (ao piano), um fragmento transfigurado da *Marselhesa* nos trompetes e um fragmento de Mozart, talvez o mais reminiscente da *Marselhesa* em sua obra: montagem da parte do piano solista nos 258 a 261, justapostos aos compassos 238 e 239, do primeiro movimento do *Concerto para piano* n.25 (K503).

Seguem duas nênias ao desaparecimento de cineastas: a *Bagatela n.9* e a *Bagatela n.10.* A *Bagatela n.9 (Spectra – Michelangelo Antonioni in memoriam)* inicia como um desenvolvimento de *Farben*, peça para orquestra op.16 n.3 de Schoenberg, em variação textural sobre o mesmo acorde estático daquela peça. O aprofundamento do estudo de Schoenberg sobre a "cor" do acorde é erigido em monumento ao trabalho plástico tão particular do cineasta. As primeiras informações contrastantes que se opõem aproximam a peça de uma contrapartida orquestral do *Prelúdio II* de Willy: oposições entre o acorde da *Dança das adolescentes*, da *Sagração da primavera* de Stravinsky e o "acorde de Tristão" de Wagner. Um breve episódio paralisa o "acorde de Tristão" como pano de fundo para uma citação de Debussy: a melodia do corne inglês que se sobressai em torno do n.65 da partitura de *Jeux*. A interferência dos dois novos acordes no discurso faz com que o retorno de *Farben* seja impregnado de sua memória, chegando a um momento em que o acorde de Schoenberg se funde ao de Stravinsky.

A *Bagatela n.10 (Laterna mágica – Ingmar Bergman in memoriam)* alterna o uso de uma massa dissonante complexa com uma melodia da época de Shakespeare: "*Hey, ho, the wind and the rain*" (que aparece na voz do bobo da corte nas peças *Twelfth Night* e *King Lear*), presente na película *Fanny*

e Alexander, de Bergman. Essa melodia é multiplicada em uma montagem colossal de transfigurações em cânone, até que o retorno da massa mais estática inicial veicule ainda duas obras que soam em filmes do diretor sueco, simultâneas: uma fuga para piano e um movimento de suíte para violoncelo, de Bach. Essa peça é marcada ainda por uma insólita referência ao filme *O silêncio* (1963), de Bergman, que aponta para uma rede de relações entre circo, teatro e cinema que era cara ao diretor sueco: a participação cênica de um anão no palco com a orquestra, de gravata borboleta e "calça colorida espalhafatosa".

Para encerrar esse breve panorama de um ciclo de peças que segue recebendo acréscimos periodicamente, chamamos a atenção para uma composição que se debruça sobre a memória de perfis lineares na história e sobre o seu grau de recognoscibilidade em um novo tratamento, recontextualizados. O texto de Willy que acompanha a *Bagatela n.12 (L'homme qui marche – Alberto Giacometti in memoriam)* (apud Oliveira, 2010) aponta para um trabalho inspirado no embate com a matéria revelado pela obra do artista da Suíça italiana. "Para minha peça, concentrei mais a atenção em focar a tatilidade da moldagem, da matéria densa monocrômica (pois que de tão misturadas as cores, nas telas (hesitações), esbranquecem-se), também para a penúria das arestas, rebarbas, dissonâncias, a continuidade que a armação em ferro propicia". E ainda no comentário à partitura, em nota de rodapé ao parêntese anterior: "e nos desenhos; o paroxismo dos traços destroçam (pondo em riscos) as similitudes do modelo, sublinhando mais o que ele via através, inexoravelmente" (ibidem).

Na tangente entre o caminhar de bronze de seres alongadíssimos e os retratos em que a violência da profusão dos traços esconde o reconhecimento do modelo, ouve-se um pesado andante monocromático, em movimentações de *clusters* (alternados os de semitons e quartos de tom) pela tessitura. A peça origina-se em três perfis caminhantes similares na história da música, que como os retratados por Giacometti, mal se identificam se não se acompanha o processo de criação, se não se lê o título do quadro. A primeira aparição linear na peça é uma breve citação nos contrabaixos, no caminhar calmo e iluminado de Bach (os primeiros compassos da *Ária* da *Suíte orquestral n.3* BWV 1068). Como forte contraste, sugerindo uma breve frase **b** dentro de uma seção **A** que se encerra em seguida, surge uma polifonia

grave a três vozes (nas cordas) sobre uma melodia folclórica, *Capineiro de meu pai*, interrompendo com sua linearidade a profusão dos *clusters*, que retornam em seguida no **a'**.

Essa melodia é a versão rememorada por Willy entre diversas versões musicais encontradas para uma lenda contada por todo o Brasil, como comenta Mário de Andrade em seu *As melodias do boi e outras peças* (1987, p.208-14), livro organizado postumamente por Oneyda Alvarenga. Andrade (ibidem, p.210) registra uma versão do texto encontrada no Rio Grande do Norte, quase idêntica à rememorada por Willy.[43] Já a melodia mais próxima à evocada por Willy é aquela registrada por Mário como proveniente da Paraíba (ibidem, p.214). Willy já utilizara essa melodia na terceira versão da canção *Infância* (de 2003, sobre versos de João Cabral de Melo Neto) como material de base para a linha vocal e como citação propriamente dita, na seção final da peça, na parte do piano. Esse trecho da realização pianística da melodia folclórica foi em seguida adicionado por Willy, como peça para piano solo, ao *Caderno de desenho*, ciclo composto em 1993. Na publicação da canção *Infância (3ª versão)* em seu álbum de *Canções para voz e piano*, Willy comenta do impacto da escuta dessa história na infância, "A menina enterrada viva", e refere-se ao comentário de Manuel Bandeira em *Itinerário de Pasárgada* sobre a influência desse conto e de sua melodia sobre as crianças do Recife.

43 "Capineiro de meu pai / não me corte os meus cabelos / Minha mãi me penteava, / Mia madrasta me enterrou, / Pelo figo da figueira / Que o passarinho picou!" (Andrade, 1987, p.210).

Exemplo 140 – *Bagatela n.12*, compassos 19-26, em que se apresenta a melodia folclórica original nos violoncelos. Nesse trecho (como em toda a peça) a letra C indica um *cluster* cromático (de semitons), e a letra Q um *cluster* de quartos de tom

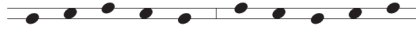
Com o retorno dos *clusters* ao final desse trecho melódico, segue uma série de gestos fortemente cadenciais, sugerindo o encerramento da seção – o que é confirmado pela percepção do momento seguinte como uma grande seção **B**, um desenvolvimento (em múltiplas simultaneidades) dos materiais de **A**. Essa nova seção desenrola-se, de início, sobre uma longa polifonia grave a duas vozes em que permanece agora mais nítida a melodia do *Capineiro*. Em plano simultâneo a essa polifonia ocorre uma remontagem da parte **A**, a partir da fragmentação de **a** e **a'** em dez partes e de suas recombinações em nova ordem, superpondo-se eventualmente dois ou três fragmentos simultâneos (Exemplos 147 e 148).

Em seguida há uma espécie de parêntese no discurso: apresentam-se as fontes dos materiais da peça, dificilmente reconhecíveis até então, em superposição ideogrâmica: a apresentação do segundo tema no piano solista no primeiro movimento do *Concerto n.1* de Chopin; o tema principal do primeiro movimento da *Sétima sinfonia* de Prokofiev; a melodia do *Capineiro de meu pai* (em novo contraponto grave a duas vozes). Ocorrem três breves enunciações (um pouco mais longas a cada vez) do ideograma. A escolha dessas três fontes revela um trabalho sobre a memória dos perfis melódicos, que confere unidade interna não apenas ao ideograma (na estreita relação estrutural entre os desenhos lineares) como à peça inteira, como comentaremos em seguida (Exemplo 143).

O desmembramento das melodias principais dos três fragmentos evocados mostra a predominância de um desenho simples entre quatro pontos de referência principais. Esse desenho aparece nas três melodias (como assinalamos nos exemplos abaixo) em suas quatro versões – incluindo inversão, retrógrado e retrógrado da inversão, de acordo com a tradição serial (desde Machaut, pelo menos). A simplicidade desse desenho apenas contribui à efetividade de sua percepção, o que será fundamental em meio às montagens e transfigurações mais abstratas da parte **A**.

Exemplo 141 – Perfil linear comum às citações na *Bagatela n.12*

Uma mínima variação desse perfil, com a inserção de uma nota em lugar do salto, também ocorre na citação de Chopin, gerando mais duas possibilidades (apenas a primeira é encontrada na citação).

Exemplo 142 – Variação do perfil anterior e sua inversão (nesse caso os retrógrados resultam iguais aos originais).

Assinalando a ocorrência do primeiro perfil com um colchete em linha contínua e a ocorrência do segundo com um colchete tracejado, pode-se observar a semelhança direta entre as três citações.

Exemplo 143 – Apontamento do perfil linear básico (e de sua variação) nas três citações melódicas

Exemplo 144 – *Bagatela n.12*, p.6: aparição simultânea das citações de Chopin, Prokofiev e da melodia folclórica

Ataca-se em seguida a repetição da seção **A**, literal: na organização do discurso da peça, o parêntese ideogrâmico serve de espelho, provocando o retorno idêntico do início da peça, que pode assim ser reavaliado à luz da audição dos perfis das citações. Se a melodia folclórica já surgia clara em meio à profusão dos *clusters*, a movimentação dos *clusters* pela tessitura

revela-se, nessa segunda audição, fortemente reminiscente dos perfis lineares das citações das quais se mostram derivados, por fim.

Exemplo 145 – *Bagatela n.*12, p.1 e 7 (idênticas) e sua origem na melodia de Chopin

Exemplo 146 – *Bagatela n.12,* trecho da p.2 (idêntica à p.8). Sobre a citação da *Ária* de Bach nos contrabaixos, a movimentação dos *clusters* nas cordas mostra sua origem na melodia de Prokofiev.

Nas páginas seguintes (p.4 e 5 da partitura) exibe-se a parte **B** da peça (compassos 37-56). De início (p.4) transcorre no grave a melodia do *Capineiro de meu pai*, primeiro em contrafagote e trombone, em seguida em fagote e trompa, em contraponto linear com contrabaixos e tuba. Ao mesmo tempo transcorrem os fragmentos da seção **A**, em nova montagem. Primeiro ressurgem os compassos 10 a 13, em seguida o compasso 18. Em seguida superpõem-se os compassos 7 a 9 e os compassos 14 e 15. Na sequência do trecho anterior (já na p.5) os compassos 15 e 16 são agora superpostos aos compassos 3 e 4 e também aos compassos 33 e 34, na maior densidade de todo o conjunto (após o encerramento da melodia do *Capineiro*). Em seguida se superpõem os compassos 1 e 2 a uma nova aparição dos compassos 7 a 9; em sequência são os compassos 5 e 6 que se superpõem aos compassos 30 a 32, antes dos compassos 27 a 29 encerrarem sozinhos essa seção (Exemplos 147 e 148).

No decorrer de uma só audição da peça, as "manchas monocrômicas" são ouvidas em duas escutas opostas; primeiro, na valorização de sua abstração e, por fim, na identificação de seu potencial figurativo, na decodificação do grau de deformação a que foram submetidos os materiais. Na memória, organiza-se *a posteriori* o registro da escuta da seção **B** como um grande painel de referências lineares, em relação direta não apenas com as outras seções da peça mas com os materiais temáticos principais das obras

de Chopin e Prokofiev, em suas similaridades com a melodia de tradição oral. Essas similaridades colocam em jogo um trabalho com o espectro que não apenas aplica as "representações de base da teoria ondulatória a diversos níveis de articulação das formas musicais", como sugeria Pousseur (2009, p.119) em sua ênfase sobre as operações com a periodicidade, mas acrescenta a esse fundamento "natural" da composição sobre os perfis lineares uma profundidade maior de significados na reflexão sobre a tradição, fundamentada em dois momentos bastante distintos da história da linguagem musical e em um material externo à música erudita ocidental.

Exemplo 147 – Willy Corrêa de Oliveira, *Bagatela n.12*, p.4

Exemplo 148 – Willy Corrêa de Oliveira, *Bagatela n.12*, p.5

L'homme qui marche

5

Tombeaux paternos

Entre 1994 e 1995 Willy escreve três versões (para piano a duas mãos, piano a quatro mãos e dois pianos) para uma mesma peça, *Água-tinta: meu pai contava*. É um retrato de seu pai cujo título remete à técnica da gravura em metal, referência expandida nos subtítulos das diferentes versões: "2º estado", "prova do artista". Willy conta em texto posterior: "Quando meu pai morreu, anos passados: escrevi um pequeno *Tombeau* para ele, utilizando como material básico, (não mármores preciosíssimos), mas a canção, simples, que ele tanto cantava: *Nature Boy*" (Oliveira apud Cavuoto, 2012). A versão em que o tratamento da canção popular norte-americana (largamente divulgada pela interpretação de Nat King Cole) é mais direto e cristalino, em um discurso condensado, é a versão para piano a duas mãos.

De início a melodia surge clara, com as alturas originais, em mobilidade métrica que pede do pianista agógica rica como a dos cantos populares. O trabalho sobre ela reside nesse momento sobre a concepção polifônica ao piano, fazendo corpo com re-harmonizações que jogam com aproximações e afastamentos do contexto original, informando a tessitura do instrumento em variedades texturais no contraste de intensidades, articulações, uso de pedal, panos de fundo em trinados e *tremolos*. A melodia, sempre reconhecível, perde gradualmente a nitidez e o destaque literais da primeira enunciação. Quando retorna uma apresentação menos densa da melodia desde o seu início, nos extremos do instrumento, os motivos sequenciados que encerram a primeira frase fazem fluir de seus desdobramentos outra ocorrência dos mesmos intervalos: revela-se, bruscamente, a presença da *Quarta balada* op.52 de Chopin na canção de Eden Ahbez. A figura de acompanhamento de Chopin realiza a transição de volta para a canção, configurando o ideograma por justaposição (unificado pelos intervalos de quarta ascendente e semitom descendente).

Exemplo 149 – Trecho entre as p.2-3 de *Água-tinta: meu pai contava* para piano. Enunciação completa da primeira frase de *Nature Boy*, até o surgimento da *Balada* de Chopin, da qual se justapõem os compassos 13 e 14 e um fragmento dos compassos 8 e 9 (com o tema principal da primeira seção); transição de volta à canção

A versão para quatro mãos ("3º estado") é diretamente ligada a essa versão para duas mãos, expandindo o trabalho polifônico e textural (incluindo ataques sobre as cordas) e a densidade harmônica e acrescentando uma seção final mais extendida, uma coda em que os motivos da canção e da *Balada* de Chopin são intrincados também em simultaneidade, em contraste com a justaposição anterior. Já a versão para dois pianos ("prova do artista") transcende o universo das duas anteriores em um imenso painel de maior exigência aos intérpretes, em que a canção, de início completamente diluída, revela-se gradualmente.[44] Participam desse painel outros materiais, como gestos de *fox-trot*, a peça *Ohne Titel* (n.4 do *Caderno de desenho* de Willy) e a frase inicial da *Dança das adolescentes* de Stravinsky.

Exemplo 150 – Trecho da p.5 de *Água-tinta: meu pai contava (prova do artista)*, para dois pianos, com a referência ao *fox-trot* e a aparição diluída da melodia original

44 Essa peça foi composta para integrar um espetáculo teatral, *Não entres nessa noite acolhedora com doçura* (com roteiro de Willy sobre textos de diversos autores), que expande cenicamente a rede de significados desse *tombeau* paterno – condensada na peça para dois pianos.

A *Quarta balada* também está presente em um momento que interrompe o fluxo do discurso, mas ela é antecedida por outra citação, à qual se superpõe em um ideograma exclusivamente chopiniano. As duas peças citadas estão na mesma tonalidade (fá menor), fazendo com que se forme uma superposição aleatória de andamentos distintos, um emaranhamento repleto de choques indeterminados (estando ambas na mesma região da tessitura), mas em um mesmo contexto harmônico. Se a *Balada* tem uma relação motívica direta com *Nature Boy*, o primeiro dos *Trois nouvelles études* relaciona-se mais estreitamente com a *Balada*. As duas citações iniciam exatamente pelos mesmos grupos de três notas, si-dó-ré♭, e si♭-fá-mi. Ao mesmo tempo, a transição de *Nature Boy* para o estudo ocorre isolando os conjuntos de notas similares, si-dó-ré-fá-mi.

Exemplo 151 – Trecho entre as p.11-2 da versão a dois pianos de *Água-tinta: meu pai contava*

A presença de Chopin no trabalho sobre *Nature Boy* revela a especificidade do retrato que Willy faz de seu pai, em meio à memória da infância, em que ele mesmo surge personificado em Chopin, em relação genética com a canção norte-americana. Assim é que Willy reutiliza essa canção anos depois, evocando um paralelismo de significados, dessa vez sem a presença da referência a Chopin.

> Movido pela morte de Pousseur, há pouco, tornei àquela canção. Agora, como uma espécie de REFRÃO que acomoda vozes vindas através dos ventos mais distantes: coplas que entoam por sua partida. O REFRÃO, desde sua primeira aparição (quase abstrata), distante, vai aos poucos – em suas voltas – chegando cada vez mais próximo da canção, no final. [...] nesta minha peça, as vozes que se sucedem, tendem a ampará-las, apenas, o que elas queriam dizer ao Pousseur, tudo iluminado por Mozart – mestre valoroso de dialética – ele (por seu turno), mestre de Pousseur, e Pousseur, meu mestre mais direto. [...] O título da peça é o mesmo do curso inesquecível que Pousseur ministrou em Darmstadt, em 1962. (Oliveira apud Cavuoto, 2012)

O *tombeau* de Willy em homenagem a Pousseur, *Allgemeine Periodik* para violino solo (2009), remete diretamente à reflexão de Willy sobre a obra de Mozart, que se faz intensamente presente em sua obra pelo menos desde *La flamme d'une chandelle* (1976). O pensamento de Pousseur, nos aspectos em que ele mais se aproxima da trajetória de Willy, é associado à profusão de informações característica da obra de Mozart. A reintegração orgânica de materiais preexistentes, com a carga de significados históricos que eles carregam – fazendo corpo com a expansão do universo harmônico e dos perfis lineares para além das restrições seriais –, leva a uma acentuação da heterogeneidade no discurso. Essa mesma heterogeneidade levara Willy a associar a obra de Mozart à ideia-força do rondó, modelo estrutural evocado por Willy nessa peça. Enquanto a canção norte-americana – que simboliza aqui uma "paternidade" artística – é recirculada de forma cada vez mais próxima do original; alternam-se como coplas as "vozes vindas através dos ventos mais distantes", traços de memória que vêm homenagear Pousseur. Sua sucessão seria iluminada por Mozart, "mestre valoroso de dialética".

A primeira copla opera sobre o ruído e as oscilações frequenciais não temperadas, imagem da experiência eletrônica (tão cara a Pousseur) que

mantém vaga relação com o refrão, em dois dados basilares: os três pontos marcados (sobre uma mesma altura) ao início – já que todas as aparições dos motivos principais da canção ocorrem sobre três pontos de apoio descendentes – e a inversão do final da primeira frase, que irrompe em breve episódio melódico.

Exemplo 152 – Trecho da p.1 de *Allgemeine Periodik*

Ela influencia o retorno do refrão, que se desenrola por si só como um pequeno rondó. O espaço das alturas (temperadas) é comprimido pela metade veiculando o perfil da melodia original em intervalos menores, frequentemente em quartos de tom. Ela é fragmentada agora em seis pedaços (sempre em torno da polarização de **lá**, mesmo que por quartos de tom) e entre cada um deles surge uma nova informação – reminiscências da copla anterior, gestos plenos de ornamentações barrocas, um trecho "*come un pezzetto orientale: danza sensuale*". Essas pequenas coplas agenciam os contrastes harmônicos entre o primeiro refrão (centrado em **lá**) e a primeira copla (que parte de **mi**♭). A última copla desse pequeno rondó condensado é uma citação de uma canção recolhida por Pousseur em seu *Guirlande de Pierre*, sob o nome de *Effacement nourricier* – uma das inúmeras apropriações feitas por Pousseur de materiais preexistentes, nesse caso não identificada até a conclusão desse trabalho.

Exemplo 153 – Trecho da p.2 de *Allgemeine Periodik*. Após um fragmento da melodia original comprimida pela metade, o surgimento da citação da canção de Pousseur, tratada a duas vozes

Ao retorno dos fragmentos transfigurados (e não temperados) do refrão, logo irrompe – com a mesma surpresa (sugestão de epifania) que surgira a citação de Pousseur – uma citação de Mozart: o Andante (em *minore*) que, no contexto original, se surpreende como uma das coplas do rondó final do *Concerto n.3* para violino e orquestra (movimento que de resto já transcorria até quase ao fim em andamento, tonalidade e métrica distintos): "[...] incrustrado no *Concerto K216*, tampouco me parece que esteja a salvo no 'contexto'" (ibidem). Se a canção de Pousseur citada ainda pode ser aproximada (em alguns perfis fragmentários) de *Nature Boy*, a citação de Mozart é a copla mais afastada (em seu desenho) do refrão desse rondó imaginário.

Exemplo 154 – Trecho da p.3 de *Allgemeine Periodik*, com a citação de Mozart

E após um breve desdobramento que suspende as polarizações (afastando-se de **sol**), é a canção original, nítida, que surge entre os cruzamentos de duas vozes, como o refrão final. O quadro comparativo abaixo percorre a

percepção e o reconhecimento da canção original, nas aparições sucessivas dos refrões. Como pontos de referência para o início da melodia, permanecem os três pontos melódicos destacados, seguidos pelo arco ascendente e pelo gesto ascendente encerrado por segundas descendentes (veja-se por último o arcabouço das alturas da melodia, que serve de referência aos três tratamentos apontados no exemplo abaixo).

Exemplo 155 – Três versões da melodia de *Nature Boy* em *Allgemeine Periodik*, da mais distante à mais literal. Na ordem, o início da peça (expansão transfigurada da melodia pela tessitura), três fragmentos do primeiro retorno do refrão (em compressão intervalar) e o início da seção final da peça. Por fim, as alturas da melodia original

Elegia entre as peças recentes para violino solo de Willy – ao lado de *¡Oh, este viejo y roto víolin!* (2010) e *Arya per Yara* (2011) –, reflete sobre a heterogeneidade em homenagem a Pousseur, cuja experiência foi marcante nas novas propostas de acomodação das informações em uma mesma sintaxe, em um todo orgânico. Única referência direta a Pousseur na obra de Willy, aponta para sua dependência inicial de seu mestre, no nível do desencadeamento, um modelo metalinguístico possível como uma linha de

força em toda sua produção. Esse longo panorama da produção de Willy, com algumas paradas para comentários extensos sobre certas obras-chave, demonstra a persistência (e a consistência) dessa linha de força por toda sua trajetória, nas faces as mais diversas e inesperadas, por mais incrivelmente sinuoso, intermitente e imprevisível (nas vertentes as mais fecundas) que venha sendo esse caminho – sinal de uma autocrítica e de uma renovação constantes que ligam inseparavelmente um espírito crítico, uma consciência histórica da linguagem e uma abertura à infinita variedade da criação, que orienta uma insatisfação constante. Vocação radical: anelo de pertencer, em ligação orgânica, a todas as raízes frutíferas que se lhe apresentam – ou ainda, de estar pronto a nutrir-se de novo solo, quando a fertilização deixa de prometer fecundidade.

As linhas de força que permanecem na obra de Willy, como se pode observar após essa longa apreciação, são procedimentos abertos o suficiente para se moldarem a essa inadaptação constante, a essa inquietude que coloca a busca de terreno seguro para a criação em segundo plano, em privilégio da revelação (ou da redescoberta) de novo plano fértil, de uma nova resultante inesperada para cada obra no conflito de seus componentes internos. Assim é que a preocupação formal e mnemônica, ao lado do controle da direcionalidade harmônica, são sempre colocados em risco com a inserção conflitual da referência externa. A operação direta com a metalinguagem, ao mesmo tempo em que calca o processo de criação em bases sólidas na sua relação com a tradição, é um campo de batalha constante entre heterogeneidade e organicidade, entre informação carregada de significados e uma sintaxe coesa o suficiente para se alçar em resultantes semânticas próprias. Longe de inserir-se num projeto utópico de engendramento de um simulacro particular de sistema de referência, cada obra de Willy é um campo de combate, "miragem ira de um horizonte puro num momento vivo",[45] obra de aprendizados e ensinamentos constantes: renovação ininterrupta no renascer em cada peça, nos choques provocados por cada lance de dados.

É a busca desse conflito, dessa tensão dialética sempre renovada no seio da matéria musical, que cristaliza um trabalho que equilibra sua franca originalidade com uma intenção renovada de compreensibilidade (para a qual o concurso constante da operação com a memória contribui, mais

45 Décio Pignatari, *um movimento* (1956).

efetivamente até do que o apontamento para a reflexão sobre a história da música). Da ideia-força de Pousseur e, outrossim, na identificação com o trabalho de Chopin, Mahler, Mozart, Schumann, a apropriação consciente de uma extensa rede de influências serve de caução para um trabalho que se ressente (como não o ressentir?) da ausência de uma linguagem comum. Contradição das mais felizes, a conquista de uma voz com tal força de expressão (em tempos tão hostis) por meio de sua fundamentação nos rastros das falas do outro, de outrem, de outrora.

Conclusões

"Reduzir toda a música ao piano é cingir o mundo ao alcance de suas mãos e refazê-lo à sua imagem"[1] sintetiza Jacques Drillon (1986, p.79) sobre a atitude de Liszt frente ao material musical. Ver-se no outro, em meio às múltiplas faces (por vezes contraditórias) da personalidade de cada um, forma uma significativa rede de referências. Esse horizonte de significados potencializa-se quando não há mais como estabelecer uma relação direta com uma linguagem comum, com uma prática corrente, como a tecida por Liszt. A "generosidade" (como coloca Drillon) da relação de Liszt com a música de seus pares próximos foi um forte elemento articulador dos resquícios de uma linguagem comum no século XIX.

No isolamento mais acentuado do ato criador no século XX, essa projeção da identificação com a voz do outro volta-se frequentemente para o passado, para os pares mais distantes – algo próximo do viver em um "museu imaginário" (na expressão de Malraux), incorporando a construção de um mundo povoado pelas obras do passado como simulacro de um espaço virtual que substituísse uma realidade que esse repertório não povoa mais.

Cada elo dessa rede age de forma bidirecional – pode-se ver a referência naquele que sofre a influência, e o referente naquele que o influencia. Ao fazer nossa a voz do outro, ultrapassa-se a identificação para adentrar no campo da simbiose ou de uma espécie de autofiliação genética. A personificação do outro enquanto criador, sua encarnação imaginária, faz corpo com

1 *"Réduire toute la musique au piano, c'est limiter le monde à l'empan de ses mains, et le refaire à leur image."*

a apropriação de sua linguagem e de seu pensamento e, em última instância, de uma forma de vida distinta, com tudo que isso implica.

Comentamos como Pousseur sente essa forte identificação com Boulez em um primeiro momento, que lhe serve de ponto de partida, até que ele encontre em Webern e Stravinsky seus "guias espirituais" para toda sua trajetória – o que não diminui sua reverência a nomes como o de Schoenberg (sobre o qual ele constrói *Die Erprobung des Petrus Hebraïcus*) e o de Schumann (em cuja homenagem ele compõe *Dichterliebesreigentraum* e escreve *Schumann le poète: 25 moments d'une lecture de Dichterliebe*).

Se a primeira identificação mais forte de Willy, que lhe serve como ponto de partida, é o próprio Pousseur, sua apropriação posterior incide sobre mestres mais distantes, como Chopin, Schumann,[2] Mahler. Nomes mais próximos lhe servirão de modelo direto, de maneira mais intensa, quando ele se dedica à música engajada, personificando a experiência de Eisler e Cardew.

Mas para além de apreciações quase idiossincráticas, em que certo aspecto lúdico no processo de criação poderia revelar razões nem sempre conscientes para a apropriação desses materiais, é relevante no caso de Willy e Pousseur (e no conjunto desse trabalho) o quanto essa operação metalinguística se coloca como uma forma de recuperação (na medida do possível) da operação com a linguagem. Busca de uma forma em que se possa ainda falar, ressentindo-se da ausência de linguagem comum. Willy e Pousseur encontram a metalinguagem como uma saída que se pudesse instituir em lugar da língua, na falta (exasperante) de uma língua comum. Essa operação metalinguística consciente conduz a dois eixos de trabalho principais: em primeiro lugar, a harmonia (em sentido amplo), no que tange à unidade do material (o equilíbrio entre as contradições), a direcionalidade, a memória das alturas; em segundo lugar, a preocupação com a forma (em sentido amplo), na dialética entre repetição e variação, na operação com a memória.

2 Mais uma sintonia, distante, entre o pensamento de Willy e o de Pousseur, em seu desdobramento independente: a sedução provocada pelo ciclo de canções *Dichterliebe* de Schumann, que permeia todo o extenso painel que é *Dichterliebesreigentraum* para orquestra, piano, coro e solistas (1989), de Pousseur, e que ao mesmo tempo ressurge inteiro, pela colagem de fragmentos da parte do piano, condensado (à maneira schumanniana), na segunda canção dos *Cantares por Diamantina* (1982) de Willy (para soprano e piano).

Aqui residem as principais distinções entre o pensamento e as soluções mais gerais nas obras de Willy e Pousseur. Observa-se no conjunto do trabalho de Pousseur uma utopia de engendramento de um novo sistema universalizante, ainda reminiscente do ideal de Schoenberg (renovado pela iluminação de Webern). Vislumbra um novo simulacro de linguagem, um novo sistema de referência harmônico, amplo o suficiente para estabelecer uma relação orgânica com a história e com a multiplicidade das linguagens musicais. Assim ele descobre (segundo suas próprias palavras) a técnica das redes, multiplicação das relações elementares entre as forças intervalares históricas (e portanto igualmente pertinentes a diversos sistemas de referência) para fazê-las dialogarem em uma mesma estrutura com qualquer outra forma de organização das alturas.

Pousseur vislumbra ainda uma identidade estrutural de base entre o material sonoro e o fenômeno da repetição. Quando propõe uma generalização da periodicidade, busca na natureza dos fenômenos ondulatórios uma coerência fundamental comum a todos os objetos musicais de altura definida, articulada pela repetição, animadora da memória na organização do discurso musical no tempo.

Consciente da necessidade de uma prática comum (e de uma função social clara) para a constituição de um sistema de referência universalizante, de uma nova "língua falada" em música, Pousseur coloca essa iniciativa como uma espécie de resistência resignada, como germe potencial de uma organização futura, possível, da linguagem musical – utopia que ele sustenta por toda sua vida, não obstante o seu relativo isolamento e a sua observação da crescente heterogeneidade da prática musical e da expansão da barbárie em nome de um sistema econômico desumanizador. Contraditoriamente, esse mesmo isolamento (em comparação com a difusão do trabalho de outros compositores, inclusive de seus colegas) fez com que suas ideias acabassem exercendo influência ainda maior sobre algumas gerações de compositores, tal a intensidade com que ele se dedica à atividade didática.

Essa profissão de fé de Pousseur foi o fundamento para a construção do segundo capítulo: acompanha-se mais de perto a gênese de algumas obras de Pousseur, ressaltando-se o quanto elas foram relevantes na construção de seu pensamento, na constituição do que ele concebia como um novo sistema de referência, abrangente, potencialmente útil – uma proposta que transcende a noção de sistema de referência tal como ela se apresenta na

história, para substituí-la por uma noção mais aberta, na forma de redes de relações que extrapolam a estrutura interna da obra para dialogar com a história da estruturação musical.

Nesse sentido analisamos dois momentos provenientes de *Votre Faust*, em seguida *Vue sur les jardins interdits* e fragmentos de *La seconde apothéose de Rameau*. As citações no fragmento analisado de *Échos de Votre Faust* dialogam com a memória da história da ópera, enquanto o comentário sobre *Miroir de Votre Faust* mostra a pertinência de cada obra citada para a história da harmonia, representada em uma evolução linear extremamente condensada. A ênfase de Pousseur não é sobre o significado particular de cada obra citada, mas sobre sua pertinência como representante de um sistema de referência, campo em que reside (para Pousseur) o significado histórico mais pertinente da música do passado – um desdobramento da operação com os estilemas históricos que ele vê em Stravinsky.

É nesse sentido que ele opera com a citação de Scheidt em *Vue sur les jardins interdits*: ela simboliza a aurora da harmonia tonal, ainda em um momento híbrido, de transição a partir dos resquícios do modalismo da Renascença. Ela representa um ponto de referência histórico para um passado harmônico distante, em uma peça que analisamos da maneira mais detalhada possível justamente por ser talvez aquela em que ele leva a cabo da maneira mais rigorosa e homogênea a "técnica de redes".

A análise de trechos de *La seconde apothéose de Rameau*, em seguida, mostra como ele não prevê apenas essa aplicação rigorosa de seu sistema, mas também a sua utilidade em meio a uma operação metalinguística mais ampla. A referência, nessa peça, a compositores como Rameau, Scheidt (pela referência a *Vue sur les jardins interdits*), Debussy, Schoenberg, Stravinsky, Webern e Boulez percorre de forma análoga uma história da organização das alturas. Transcende-se o significado particular de cada obra evocada para enfatizar a pertinência de seu significado na história da harmonia.

Nesse ponto a diferença de geração entre Willy e Pousseur parece ter sido a mais determinante, ao lado do distanciamento de Willy em relação à experiência (e à esperança) serial da década de 1950: Willy não compartilha com os compositores de vanguarda da geração anterior a utopia de um novo sistema, a esperança de um compartilhamento em larga escala de uma nova atitude estruturalista em relação à criação, apenas pela efetividade com que

essa ferramenta se apresenta. Dessa forma as preocupações de base que ele compartilha com Pousseur, a construção de uma saída metalinguística que suplante (até o limite do possível, em uma operação individual) a ausência de uma linguagem comum, são enfrentadas por Willy na fundamentação do estudo da linguagem em sua história.

Assim, não apenas ele se dedica a uma sistematização semiótica da linguagem musical, mas também a uma proposta de uma protoforma modelar, na organização mnemônica do discurso, e à apropriação de uma ferramenta para a operação com a direcionalidade harmônica, efetiva tanto para a análise dos sistemas do passado quanto para as novas organizações do discurso musical (partindo de suas premissas comuns), na teoria de Costère. A teorização de Costère tem uma forte identidade com o pensamento de Pousseur, na análise estrutural dos sistemas históricos como forma de engendrar uma ferramenta técnica capaz de abarcar tanto as estruturas do passado quanto as novas soluções no processo de criação.

Os textos de Willy (mesmo aqueles da década de 1970, como *A forma ABA: linguagem e memória* e os ensaios contidos no livro *Beethoven, proprietário de um cérebro*) têm uma marca menos utópica: ferrenhos na defesa de uma visão estrutural mais ampla e coerente da música do passado, estabelecem um terreno fértil para as novas prospecções, mas deixam sua sistematização em aberto, conscientes do terreno pessoal em que essas soluções se engendram no presente.

Nesse sentido suas obras contêm soluções específicas, não como demonstrações de uma sistematização possível, por mais abrangente que ela fosse (como ocorre em Pousseur), mas pelo trabalho sobre os significados veiculados e desencadeados por cada referência. Por isso apenas uma visão panorâmica mais alongada, entremeada de mais análises sobre obras-chave, constituiria um retrato de sua trajetória, como intentamos no terceiro capítulo. Assim, encontramos nas obras analisadas problemas basilares da linguagem, entre os significados vislumbrados nas obras de alguns dos compositores evocados: a própria metalinguagem, encarnada premonitoriamente em Mahler, ao lado da polifonia de *tempi* e a composição ideogrâmica; a condensação e o contágio intersemiótico com a poesia, em Schumann; o rondó como símbolo da multiplicidade de informações – e da decorrente organização dos materiais pela sua função, pelo lugar que

ocupariam no discurso – em Mozart; o conflito constante entre estrutura e significado, entre a expressão do que se pode dizer com a sintaxe e do que apenas se pode apontar, em Chopin.

De sua obra recente, em que a metalinguagem é veículo de uma operação com a memória, comentamos um caso que estende sua reflexão sobre o Romantismo, com o trabalho sobre a obra de Schubert. Essa obra, que já era povoada intensamente pelos cantos populares alemães, é contagiada, em *A truta e o peixe-boi*, pela reminiscência de cantos protestantes ouvidos por Willy em sua infância. Pelas vias mais tortuosas, esses cantos tão distantes podem advir da mesma origem.

A música popular e folclórica revisitada no seu trabalho com a memória pessoal, traço permanente em sua obra das últimas décadas, é apontada como material de base para uma de suas mais contundentes obras orquestrais, a *Bagatela n.12*. E por último, não poderíamos deixar de comentar a reverência de Willy a Pousseur, como seu mestre, na peça para violino *Allgemeine Periodik*, por meio da função simbólica de que se reveste a memória de uma canção popular norte-americana *(Nature Boy)*, fortemente associada à lembrança de seu pai – e pertinente portanto a suas primeiras memórias musicais.

As implicações dessa postura oposta em Willy e Pousseur, a partir de uma identificação profunda em sua fundamentação crítica, podem ser associadas a uma reminiscência de Walter Benjamin (1996, p.224-5), que se nos relampeja no momento da redação dessas linhas:

> Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como de fato ele foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

A referência messiânica de origem judaica, frequente nos textos de Benjamin, é aqui associada a uma referência cristã (o Anticristo). Michael Löwy comenta que um observador anterior (Tiedemann) reconhece no Messias a classe proletária e no Anticristo as classes dominantes; Löwy (2010, p.68) acrescenta a associação de um "equivalente profano" ao Messias, a resistência ao fascismo e os movimentos revolucionários, e outro ao Anticristo, o terceiro Reich. À parte a especificidade da linguagem de Benjamin, a reminiscência é pertinente e reveladora para o exemplo que abordamos aqui.

Analogia mais direta pode ser estabelecida entre o problema que Benjamin coloca ao historiador e o pensamento de Willy e Pousseur. Colocamos no primeiro capítulo o quanto a historiografia da arte (em várias frentes) demonstra uma consciência materialista dialética crescente na compreensão da arte como linguagem, como imagem não apenas da variedade de seus mecanismos de comunicação e expressão, mas de seu fundamento em uma prática coletiva, em uma função social, como superestrutura de um contexto histórico, social e econômico bem definido. Apontamos em seguida como a metalinguagem era uma ferramenta formativa para qualquer artista em seu aprendizado da linguagem, na sua relação com os mestres e as obras que o antecederam. Na reflexão sobre a linguagem musical a partir de uma consciência materialista, a apropriação de uma imagem do passado, por Willy e Pousseur – ao mesmo tempo como proposta de ação e como defesa da própria "existência da tradição" (arrancando-a do conformismo) –, dá-se "no momento do perigo": em contextos distintos para cada um.

Poderíamos apontar que a referência comum a Webern, que Pousseur compartilha com seus colegas no início de sua trajetória, coloca o foco de sua ação não apenas na reavaliação da tradição na história, mas no legado próximo da Escola de Viena. Vendo a defesa de uma tradição em referências tão próximas quanto Webern e Stravinsky, Pousseur vê uma esperança promissora na construção mais coerente da imagem de suas obras, como uma tradição viva, prospectiva. Nisso consiste sua utopia, em que o combate às tendências antidiscursivas e à *tabula rasa* do passado faria corpo com a construção e a difusão de um novo sistema de referência, aberto o suficiente para abarcar, em uma mesma direção, toda a criação mais promissora de sua geração. E num desmembramento ainda mais utópico desse

ideal de sistema comum, ele o vê como uma imagem, no seio da estrutura musical, de uma fraternidade possível (uma música organizada como "uma geometria do puro amor", como ele se refere ao *Agon*), um espelho do ideal de uma sociedade mais justa e igualitária, na convivência harmônica de suas diferenças.

Já no caso de Willy, a imagem do passado que "relampeja", no momento do perigo, parece ser outra. Poderia sugerir-se que sua atividade decorre num ambiente afastado de uma convivência com um meio musical de tradições históricas mais longevas – não fosse extremamente ilusória, se mais claramente observada com o distanciamento atual, essa permanência localizada da tradição, a observar pela confirmação cada vez mais acentuada das suas observações em seus *Cadernos* na relação da música erudita (em toda parte) com o mercado musical em geral, por exemplo. A diferença de gerações, de um lado, e a própria heterogeneidade flagrante entre a sua produção e a dos compositores mais próximos a ele (que se observa por exemplo em torno do Manifesto Música Nova), de outro, afasta sua atitude daquela de Pousseur. A imagem do passado construída por Willy baseia-se em referências mais distantes, sem a utopia de que uma sistematização estrutural reminiscente dos simulacros de linguagem do século XX ainda fosse pertinente como solução generalizante, coletiva. Ao mesmo tempo, ele não combate apenas as tendências antidiscursivas e a *tabula rasa* na música do presente, como Pousseur: dirige-se contra uma anomia generalizada, contra a superficialidade de uma ausência de qualquer imagem mais viva da tradição.

Nas diferenças particulares entre suas trajetórias (caminhos que refletem a cada passo a agudeza das diferenças que acabamos de apontar) os exemplos de Willy e Pousseur são complementares; é a sua distinção, animada por suas diferenças, que enriquece sua complementaridade. Revelam-se como propostas de ação diversas, em contextos e tempos distintos, ambas movidas pela busca incessante de uma coerência entre a reflexão sobre o papel da arte e a crítica ao capitalismo.

A posição de Pousseur, em uma abordagem distanciada, é a de um utópico inveterado. Se ele nunca abandona o tom crítico e a referência marxista em seus textos, ao mesmo tempo o teor dominante de sua produção teórica é na prospecção estrutural no trabalho do compositor. Se ele alia uma ampla fundamentação filosófica, sociológica e científica de forma geral ao

desenvolvimento do domínio técnico da linguagem musical, é sempre na confiança de que esse é um desenvolvimento do homem como ser criador. Essa proposição utópica de que um desenvolvimento autônomo da linguagem, por mais abrangentes que sejam suas premissas, corresponda a um trabalho revolucionário (em sentido amplo) foi comum a um grande número de artistas e intelectuais que reivindicavam o marxismo como fundamento de sua atividade em meados do século XX. Nesse sentido pode-se perceber uma sintonia entre a postura de Pousseur e a proposição de Garaudy (1967, p.163), que vê a criação artística como parte do "desenvolvimento do ato humano pelo trabalho, da contínua criação do homem pelo homem".

A resistência de Pousseur em um discurso utópico dessa ordem por toda sua vida é caracterizada ainda pela adesão a uma espécie de "divisão do trabalho", no sentido de uma compartimentação da ação, nos movimentos socialistas de sua época. Nesse contexto o trabalho artístico teria o seu lugar como uma forma muito específica (e privilegiada) de produção intelectual, incorporando a "vanguarda" de um movimento político, sem perder a coerência com a função de cada componente da ação concreta do movimento. Essa compartimentação, que em apreciação distanciada parece cada vez mais uma construção idealizada, deve ser apreciada no contexto de uma série de transformações sociais profundas (e extremamente diversas, ao mesmo tempo) em meados do século XX – todas pertinentes a movimentos sociais organizados à semelhança de modelos como esse, como por exemplo as revoluções em Cuba, em Portugal, os movimentos de maio de 1968 na Europa, a ascenção de Salvador Allende no Chile.

A geração de Pousseur assiste à eclosão desses acontecimentos com uma crescente confiança na força transformadora do socialismo, cuja imagem era reforçada pela diversidade entre esses movimentos, que não se reduziam a uma simples reprodução de modelos soviéticos, que figuravam dominantes pela polarização geopolítica global. De qualquer modo Pousseur demonstra certa cautela na associação de um papel revolucionário à criação artística, quando afirma que se dedica à "pesquisa de uma música superiormente útil", mas que essa música apenas poderia surgir de forma distendida quando existisse no planeta "um estado bem melhor das relações humanas; mas quem sabe se sua busca bem compreendida não poderá contribuir um tanto, ainda que pouco, a apressar essa mutação?" (2009b, p.154).

Se a atitude de Willy por toda sua trajetória mostra uma consciência crítica mais acerba e menos utópica, ao mesmo tempo ela demonstra como um de seus traços fundamentais a conversão radical, a adesão profunda à causa vislumbrada em cada momento – à imagem do passado, tal como ela relampeja no momento do perigo, como diz Benjamin. Nesse sentido ela se coloca como trajetória oposta (e complementar) à de Pousseur: na radicalidade da incorporação de uma profissão de fé e da entrega a uma ação determinada e ao mesmo tempo nas transformações profundas que advêm com os novos momentos de perigo. As novas imagens relampejantes, o inimigo em mutação: urgência de renovação do pensamento crítico.

Willy afirma em uma entrevista de 1978 que o encerramento do momento metalinguístico que vivemos só viria "com a transformação do homem", em sintonia com a afirmação anterior de Pousseur. Nessa mesma entrevista, de forma mais direta que Pousseur, ele afirma sua confiança no aspecto revolucionário do "trabalho criador humano" (Oliveira, 1978a), também de maneira próxima ao pensamento de Garaudy. Essa ideia parece ter permanecido, perturbadora, no pensamento de Willy, até que sua convivência insustentável com a prática e com a evolução de seu pensamento crítico o afastasse dessa certeza, tal como ele a associava à música de vanguarda.

Talvez povoassem suas imagens do passado não a confiança no trabalho criador puro e simples, mas a ação concreta que levara às revoluções do século XX; não o encanto com os movimentos estudantis na Europa, mas o horror perante os "atos institucionais" do estado de exceção no Brasil, em 1968; não a esperança no movimento organizado que levou à ascensão de Allende, mas a indignação com o golpe de Pinochet. E nesse momento, o isolamento das pesquisas estruturais do compositor de vanguarda, que mal dialoga até com seus pares, deu lugar a uma atividade diametralmente oposta, a uma música participativa, funcional, não apenas útil como também necessária, quando Willy se associa ao movimento sindical no ABC e ao Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, durante a década de 1980.

Não deixa de ser flagrante, em abordagem distanciada, a contradição entre a afirmação de Garaudy (1967, p.163) (ainda que tomada em sentido figurado) de que o "ponto de chegada" do marxismo é "fazer de cada homem um homem, isto é, um criador, um 'poeta'" e a imagem do futuro contida em *A ideologia alemã*, de que "numa sociedade comunista não há pintores, mas, quando muito, homens que, entre outras coisas, fazem também pintu-

ra" (Marx; Engels, 1963, p.379). A pertinência dessa reflexão sobre o lugar do artista na divisão do trabalho na sociedade capitalista traz à mente um poema de Bertolt Brecht, de 1939, "Conselho aos artistas plásticos, sobre o destino de suas obras nas próximas guerras" (dos *Poemas de Svendborg*):

> Hoje pensei nisso
> Que também vocês, amigos que pintam e desenham
> E vocês, que trabalham com o cinzel
> Nos tempos das grandes guerras que certamente se aproximam
> Não terão do que sorrir.
>
> Pois não baseiam suas esperanças
> Necessárias para a produção de obras de arte
> Sobretudo nas gerações vindouras?
> Então, para os quadros, desenhos e esculturas
> Que produziram à custa de privações
> Deverão encontrar bons esconderijos.
>
> Considerem, por exemplo, que os tesouros de arte do Museu Britânico
> Roubados com grandes sacrifícios de gente e dinheiro
> De todos os quadrantes do mundo, obras
> De povos desaparecidos, guardados em um quarteirão
> Podem ser transformados em pó por umas poucas bombas
> Numa bela manhã, entre as oito e as oito e cinco.
> Onde colocar as obras de arte? Não são suficientemente seguros
> Os porões de carga dos navios, os sanatórios nos bosques
> As caixas-fortes dos bancos, certamente não.
>
> Vocês devem procurar obter permissão
> De acomodar suas pinturas nos túneis do metrô
> Ou melhor ainda, nos hangares de aviões
> Construídos dezenas de metros dentro do solo.
> Quadros pintados diretamente nas paredes
> Não tomam afinal nenhum espaço
> E algumas paisagens e naturezas-mortas
> Não incomodarão os pilotos dos bombardeiros.

Contudo, vocês teriam então que colocar em lugares visíveis
Tabuletas com dizeres bem legíveis, indicando que
Em tal ou tal profundidade, sob tal ou tal edifício (ou monte de escombros)
Existe uma pequena tela sua, representando
O rosto de sua mulher.

Para que as gerações vindouras, seu consolo que ainda não nasceu
Saibam que em nossa época houve arte
E façam pesquisas, cavando ruínas com pás
Enquanto o sentinela em pele de urso
Em cima do arranha-céu, sobre os joelhos a espingarda
(Ou o arco) fica à espreita do inimigo ou do pássaro
Que anseia para saciar seu estômago vazio.

Se o final da década de 1980 (e em larga perspectiva as décadas que se seguiram) mostrou um gradual desmantelamento desses movimentos organizados e de sua perspectiva global,[3] o próprio vislumbre de uma música politicamente engajada e funcional se desmaterializa, *pari passu* com a pulverização das distinções acerbas no seio da classe política, em integração indistinta no "modo de jogo" do modo de produção.

O retorno de Willy a uma produção no campo da música erudita no final da década de 1980, no que acaba se configurando como o mais fértil e variado período de toda a sua produção – com uma intensidade rara em seu tempo (comparável à de Pousseur) –, mantém uma coerência em sua trajetória, com a adesão radical a uma nova profissão de fé, com a negação de qualquer autoindulgência. Resulta em uma permanência do anseio pelo trabalho criativo que faz corpo com a sobrevivência do espírito crítico, em constante renovação – e nesse sentido esse momento de sua produção é aquele em que ele mais se aproxima da postura que Pousseur mantivera por toda sua vida. Nesse momento, a busca de uma funcionalidade para a criação musical reconhece a falência dos contextos em que haviam se de-

3 E se os questionamentos recentes da ordem vigente – mesmo os mais prospectivos – padecem exatamente dessa falta de organização coletiva, não apontam para um momento em que as questões mais prementes nessa linha de ação serão as mesmas do século XIX, sob outra roupagem?

positado anteriormente suas esperanças – na música de vanguarda, em um primeiro momento, e em um modelo particular de movimento revolucionário, em um segundo. Nesse momento, se não se compartilha a utopia de uma correspondência estreita entre a estrutura interna do discurso musical e seu significado ideológico em potencial (em livre associação simbólica, como sugere Pousseur), observa-se, de resto, uma similaridade final entre as trajetórias distintas de Willy e Pousseur nas últimas décadas: a resistência em um trabalho crítico consciente, não obstante seu isolamento – não obstante a distância do vislumbre de sua utilidade concreta, ou de sua funcionalidade mesmo a mais indireta.

Quando se chega a esse nível de identificação entre dois trabalhos tão distintos e independentes quanto modelares, não se trata de contrapor os riscos do radicalismo aos do conformismo, nem de reconhecer a resignação do artista que não encontra as condições específicas em seu momento histórico para a realização de um trabalho útil, em sentido amplo (seja ele artístico ou não). Trata-se, sim, de reconhecer o limite dos significados práticos e diretamente políticos que se podem associar à obra de arte, para vislumbrar então o alcance de seu papel potencial como imagem do pensamento crítico, como trabalho criador de objetos que animam a percepção em uma dimensão que ganha significado até por não ser facilmente transformada em mercadoria.

É nessa perspectiva que os trabalhos de Willy e Pousseur são modelares: na cristalização (no seio da estrutura musical) de um pensamento materialista dialético. De forma mais geral, operam com a consciência de um estado metalinguístico para a criação musical. Em âmbito mais específico, aderem a uma clave de operação metalinguística que incorpora uma imagem do passado como raiz, como força ativa para uma criação que reestabeleça uma relação orgânica (ainda possível) com a tradição, rediviva.

Esse conteúdo só possui valor para além da esfera da apreciação artística quando se trabalha com uma nova profissão de fé; como se o trabalho criador fosse a experiência de uma vida interior (no seio do próprio discurso musical, em última instância) cuja persistência contivesse um germe de esperança de que novas formas de vida social serão possíveis – e a operação metalinguística torna-se ferramenta para engendrar simulacros de linguagem, modelos reduzidos, que fariam corpo com essas formas novas.

Nenhuma arte é tão condicionada socialmente quanto a música supostamente espontânea, ou até mecanicamente autossuficiente; nela pululam o materialismo histórico e elementos históricos de modo geral. [...] E nenhuma outra arte tem, por sua vez, tanto excedente sobre a respectiva época e ideologia em que se encontra, um excedente, todavia, que muito menos abandona a esfera humana. Trata-se do excedente composto pelo material da esperança, mesmo no sofrimento sonante infligido pela época, a sociedade e o mundo, até mesmo na morte. (Bloch, 2006, v.3, p.146)

Anexos

A – Entrevista com Willy Corrêa de Oliveira (9 de fevereiro de 2012)

Mauricio De Bonis – Encerrada a redação da tese, gostaria de perguntar, em primeiro lugar, qual foi o contato concreto que você teve com as obras e os textos de Pousseur na época em que o conheceu, em torno dos festivais de Darmstadt de 1962 e 1963.

Willy Corrêa de Oliveira – Durante os anos em torno do contato que tive com ele, foi quando ouvi pela primeira vez algumas de suas peças. Conheci na época *Caractères* para piano, depois *Trois visages de Liège*; pouco tempo depois ele me mandou uma fita, com momentos do *Votre Faust* ao piano (sem partes orquestrais). Os textos que conheci foram aqueles dos livros *Fragments théoriques I* e *Musique, sémantique, société*; mas acho que o mais importante de tudo eram os textos naquilo que ele falava, que não estavam escritos. *Allgemeine Periodik*, conheci durante o curso que ele ministrava; depois conheci o texto, excelente, mas a maneira verbal que ele utilizava durante o curso era brilhante, realmente. De certo modo eu não conheci muito mais coisas de que isso, depois. Muito poucas coisas.

M. – E entre o que você ouvia e buscava, quais obras mais o impressionaram na época?

W. – Música que me impressionou muito na época, até mais que a do Pousseur, foi a do Berio. Mas eu sempre intuía, mais de que qualquer outra coisa, que não era uma fonte de onde eu pudesse buscar a água. A água era ótima, mas era propriamente para ele mesmo, para um italiano, e mais

ainda para o próprio Berio. Stockhausen, como compositor, me interessou até 1963. Depois passou a me desinteressar bastante. Mas eu achava magnífico e muito mais imitável que os outros, no fundo. Mas eram peças muito ligadas ainda ao serialismo total, e isso logo já estava totalmente liquidado, então deixou de ser uma fonte possível.

M. – E quanto à relação pessoal com Pousseur, como ela se deu e que impressões você guarda desse contato?

W. – A primeira questão que eu levantaria seria a seguinte: eu chegava lá com uma ignorância daquilo que estava efervescendo na Europa, e de todos os contatos que tive lá na época o Pousseur pode se caracterizar, em primeiro lugar, pela capacidade de concretamente dizer coisas muito substantivas, com uma precisão milimétrica; uma fluência de pensamento, virtuosística, eu diria (a capacidade dele, falando sobre temas diversos, de desenvolvê-los não só em relação ao pensamento musical mas aos seus desdobramentos, ao conhecimento em geral); e além disso, a boa vontade em responder perguntas de um bobo alegre latino-americano. Mas logo percebi que o fato de o bobo alegre ser latino-americano tornou-se uma espécie de senha para ser imediatamente atendido. Ele tinha em altíssima conta toda a movimentação das ideias revolucionárias marxistas que estavam muito crepitantes na América de modo geral; em relação ao Brasil, de modo particular, ele tinha um conhecimento incrível, um interesse enorme pelo que ocorria aqui.

De todos os outros personagens da música na Europa naquela época, com que tivemos contato ali, eu diria que foi um contato bastante marcante porque ele não só ouvia com muito cuidado as perguntas, mas respondia de maneira mais cuidadosa ainda. Até com certa devoção pela causa latino-americana. Ao passo que os outros personagens tinham certo carisma, representavam naquela época uma espécie de ideal (não diferente de Pousseur), mas ou esse contato se traduzia num "à vontade" muito italiano, mas de certo modo inconsequente (como era com Berio), ou como em relação a Stockhausen, por exemplo, que sempre parecia que estava o tempo todo achando-se Stockhausen; nunca estive muito à vontade com ele. Maderna dormia muito às aulas e durante o dia; comentava-se na época que era porque ele tinha casado de novo recentemente e passava as noites em claro.

De todos, o que mais marcou, que gerou uma vontade de voltar a ter contato, de perguntar muito, foi Pousseur, por essas questões que já abordei. Fundamentalmente um coração magnânimo, uma especial contemplação

pela América Latina e seu movimento de libertação, conhecimento enciclopédico que não se restringia à música, mas abrangia ciência e filosofia acima de tudo, de forma que foi muito buscado e muito inquietante na época. Além de pessoalmente muito dado: perguntava-me sobre aspectos particulares da minha vida, e eu contava de uma namorada que eu tinha no Brasil; ele dizia que quando casássemos ele gostaria muito de conhecê-la. Até cumprimos essa promessa em 1967, em uma viagem que fizemos especialmente até Malmedy para isso, onde passamos dois dias, e ele nos colmou com aquela simpatia realmente fragorosa. Além do conhecimento, do modo extremamente prático de colocar esse conhecimento mundial, ele também tinha outra qualidade que eu acho excepcional, que era uma fé, uma esperança, e isso transbordava em cada palavra, vírgula que ele pusesse no discurso.

M. – Quais outros encontros você recorda nesse contexto?

W. – Boulez foi, comigo e Rogério Duprat (companheiro de viagem na primeira vez), o mais amical de que posso me lembrar; veio ao nosso quarto, passou uma tarde toda conosco, e durante a conversa, quando viu que eu levava uma garrafa de pinga e dois cocos para um amigo na Holanda (presente de grego que a mãe dele enviara por meio de mim), ele aliviou-me do peso tomando grande parte da garrafa durante a tarde e levando o restante de presente, porque ele adorava. Eu diria que todo o encanto daquela tarde deveu-se sobretudo a um bilhete do Décio Pignatari, que havia sido muito amigo de Boulez em Paris em um tempo em que ele era desconhecido, o que fez com que ele fosse muito atencioso. Mas não me lembro de ele ter tocado em algum assunto que até hoje me lembrasse. Talvez ao Rogério, mas ele não está mais aqui para dizer.

Berio era muito receptivo, mas não guardo nenhuma palavra em especial, a não ser que quando ele nos apresentou o *Circles*, numa fita (ainda não tinha sido gravado em disco) e que me encantou sobremodo (e continua até hoje me maravilhando), eu pedi para ele uma cópia. A partitura ele me havia oferecido de presente. Todos os dias nos encontrávamos, e eu dizia: "Já gravou minha fita?". Ele respondia: "*Cerco un nastro*!". E continuou procurando até o último dia, da última cobrança, e eu fiquei desolado (a música havia me interessado demasiadamente). Mas nem uma semana depois eu já via nas lojas de música da Alemanha o disco para a venda. Talvez por isso ele não tenha encontrado um *nastro*...

Lembro-me do encontro marcante nessa época não em Damstadt, mas em Paris, com René Leibowitz. Em vários encontros com ele, inclusive em sua própria casa, ele continuava o incansável porta-voz de Schoenberg. Até fiz uma entrevista com ele para o jornal *A Tribuna*, na época, publicada quando voltei. Surpreendia-me sobremodo que ele nunca falava de si. Sempre de Schoenberg. Mas quase nada dos outros dois. Exemplos ao piano: Schoenberg. Acho que me deu um embasamento para depois continuar estudando a Escola de Viena de maneira bastante profícua, segundo me pareceu.

M. – Que composições suas você chegou a mostrar para esses compositores na época, e quais foram as suas reações?

W. – Naquele momento eu tinha muito pouca coisa para mostrar. Com o pouco que mostrei eles foram condescendentes, mas não me pareceram estupefatos. De fato, eu estava tão distante de onde eles tinham chegado naquela ocasião, que não era o caso.

M. – Nem ao Pousseur?

W. – Não. Nunca enviei uma peça para ele.

M. – Por quê?

W. – Voltando de lá, eu estava em estado de choque de consciência. Em uma tentativa enorme de buscar um caminho, uma saída para minha situação, tão grande que não achei em nenhum momento que eu teria alguma coisa que poderia enviar, especialmente para ele, que seria tão aberto para comentar. O máximo que fiz foi enviar uma vez um cartão de Natal, com uma colagem sobre o Vietnã. Ele era muito receptivo, tudo que se mandasse ele recebia com um carinho muito especial, uma irradiação, exalava felicidade. Em uma resposta sua, ele dizia que recebera minha carta "*de fendre l'âme*". Mas não cheguei a mandar peças, realmente. E algum tempo depois, eu já estava tão ocupado em cortar o mato para divisar um caminho para passar, que eu achava em todo aquele labor de cortar o mato, fazer a trilha, que não teria ainda algo pra mandar, e fiquei só no cortar do mato. Talvez eu tenha pensado depois que nos separava muito o fato de se pensar a música na América de um europeu que nasceu na música, na Europa, do ovo da História.

M. – Mesmo sem levar peças suas, você chegou a trabalhar diretamente com ele, na realização de exercícios, por exemplo?

W. – Tínhamos discussões absolutamente peripatéticas. Às vezes ao piano, ele colocava um problema, eu respondia, mas por escrito mesmo mostrei

apenas *Um movimento*, que ele examinou, e parte da *Sinfonia-signos*, mas muito pouco. Eu queria mais ouvir dele, das experiências de um mestre, mais de que ele responder desde meus rabiscos. Eu queria era mais ouvir. Depois eu teria um grande trabalho em transformar aquilo que ele dizia e me passava em exercícios em respostas minhas. E quando aquilo começou a se transformar em exercícios, eu achei que já tinha passado o momento de mandar. Mas bem sei que ele seria receptivo, sim. Falava com complacência, com ternura, de correspondências e pequenos trabalhos que, na época (por volta de 1965), o Denisov enviava para ele. Podia-se sentir o quanto ele era receptivo e serviçal.
M. – E quanto a compositores com quem você travou relações de amizade naquela época, como Luigi Nono, Bernard Rands, você guarda uma experiência musical desses contatos ou apenas a relação pessoal?
W. – Guardo a relação pessoal, mesmo. Do Nono, por exemplo, até hoje lembro muito de uma tarde em que ele convidou-nos (Marta e eu) para visitá-lo na Giudecca. Chegando lá, esperamos por duas horas; depois de duas horas ele chega aflito, tinha ido levar o cachorro ao veterinário, com a perna bastante machucada, o que o impedia de levantar-se e fazer suas necessidades longe de casa. Por isso ele tremia e sofria tanto, deixando o Nono tão aflito como se fosse com as próprias filhas. Até que mais tarde ele voltou aliviado, e passamos a tarde lá, jantamos, conversamos, ele mostrou muitas peças dele. Ouvi praticamente tudo que ele fazia na época, em gravações ou mostrado por ele desde os manuscritos, notas e montões de diagramas.
M. – Em que sentido você considera o Pousseur como seu mestre (ou em que sentido você se coloca como seu discípulo), enquanto você conheceu pouco sua obra e não seguiu um trabalho regular com ele ou uma frequentação mais constante?
W. – Tento responder isso assim: a marca de tudo que me saciava junto a ele, no pensamento dele, era fundamentalmente a questão da sobrevivência daquilo que animava as grandes obras do passado e da necessidade de buscar este algo para a música do presente. Naquele momento, sobretudo, *Votre Faust* foi fundamental, realmente. Ouvi não só depois a fita que ele me mandou, mas lá ainda, ouvi fragmentos que ele tocava e vi que ali havia algo que, de tudo que eu encontrei, aquilo era tudo que eu realmente buscava e na época eu não saberia dizer o porquê. Mas acho que ele soube muito bem dizer porquê, no sentido de apelar a uma fundamentação filosófica, e

tecnicamente ele tinha um virtuosismo absoluto. Depois vi que ali estava o que eu buscava. Estava no deserto e vislumbrei a terra prometida. Durante toda a caminhada no deserto, não mostrei nada a ele, mas em espírito e em verdade, eu estava sempre mostrando e consultando Pousseur. O que guardo dele foi uma experiência peripatética mesmo. Não foi nem em sala de aula em Darmstadt, mas foi no que ele era capaz de doar de si mesmo para quem viesse buscá-lo e no seu espírito sacerdotal muito forte. E a mesma fé marxista que nos unia deve ter sido um fator de grande simpatia entre nós.

M. – Em que consistem, para você, as suas maiores diferenças com relação a Pousseur? No que você não se sente em sintonia com ele, ou seja, em que aspectos o legado dele não corresponde ao que você construiu posteriormente?

W. – Antes de responder, preciso fazer uma pequena introdução. Do contato com Pousseur, eu voltei para o Brasil com uma visão, de fato, do que eu teria que fazer, com muita segurança. Veja que as influências poderiam ter sido milhares, como Berio de quem conheci tantas obras, diferentemente de Pousseur que praticamente desconheci. Mas voltei com a certeza de que eu buscava aquilo. Acho que dois anos depois ele me manda a fita do *Votre Faust*, na qual eu via na mesma encenação passado e presente de maneira tão viva, como se o passado existisse só no presente. De tal forma ocupei-me em buscar esse diálogo que ele conseguiu, que a primeira coisa que se me apresentou como muito fundamental foi "eu não posso conhecer Pousseur". Foi a primeira coisa que me passou pela cabeça. E mesmo um pouco a seguir, quando ele mandava os livros que ele editava, eu relutava em lê-los. De tudo que eu queria saber dele, eu não poderia saber mais, para não usurpá-lo. Isso me amedrontava, mesmo. E em todas as coisas que eu ia produzindo por então, eu não tinha segurança se eu tinha chegado perto daquilo que eu vislumbrava ou se fora só um oásis, e eu precisaria caminhar mais, acumular mais trabalhos até ter a coragem de mandar para ele alguma coisa.

Mas foi então que fui para a USP, em 1971. E lá deparei, de repente, com uma montanha quase intransponível, que era "e agora, o que direi aqui?". Tudo o que eu tinha tido, tinha tido para meu uso, mas e agora para dizer de volta, para que se pudesse dizer para mais pessoas além de mim? Esses primeiros anos na USP foram muito extenuantemente trabalhosos, no sen-

tido da busca, da verificação dos significados que a história tinha tido até então, sobre o que na história traria frutos para o presente, e sobre o que na história foi frutífero na época mas não poderia vingar depois, e quais coisas ainda precisariam ser esquecidas.
Era um trabalho enorme que eu tinha pela frente. Inclusive toda a reconstrução de uma história ideal, distante da história com a qual eu tinha um contato pessoal, mas uma história mais efetiva. Foi quando escrevi uma série de pequenos ensaios sobre cada uma das formas, o que nelas haveria ainda para renascer no presente e o que nelas eu teria que afastar por estar demasiadamente ligado às circunstâncias. Esse trabalho foi demasiadamente grande, e perdi então o contato epistolar com Pousseur e com outros. Desde então parei inclusive de voltar à Europa.
Passei muitos anos transformando aquelas descobertas em dois níveis: em um nível, em obras que eu queria produzir e que eu precisava produzir, para poder falar sobre isso. Vico dizia que "o que homem só entende em profundidade aquilo que ele cria". E por outro lado, como apresentar esses estudos como linhas de força capazes de germinar no presente, de maneira concreta. Nesses anos, em vez de dialogar com Pousseur, passei a dialogar com a história, o que eu sinto muito; esquecemo-nos, no caminho, um do outro. Por um lado, de início, ainda me ative àquela superstição de não conhecer as obras dele (que de resto, eram de muito difícil acesso, na época). E depois, quando isso já poderia ter passado, todo o resto também já tinha passado; foi por volta dos anos 1980, eu não estava cuidando mais de arte burguesa. Nem da minha nem da de ninguém.
E após voltar à minha escrivaninha, oito ou nove anos depois, eu já estava ocupado com outros misteres – basicamente, o de sobreviver, já seguro de que não existe prática social da música erudita no capitalismo e conhecendo a enorme lacuna que a ignorância estabelecida pelo sistema produziu com afinco. Passei então a escrever só para mim mesmo, num solilóquio atroz que foi a única possibilidade de sobreviver na barbárie. Divisava então a possibilidade de transformar as experiências vividas não apenas musicais em materiais musicais para a composição. Certificava-me de que o contato com as experiências musicais anteriores não encontrava solo propício para germinar naquela hora. Sabia então que teria que bater com a cabeça na duríssima parede do individualismo mais atroz. Nesta hora, eu estava tão ocupado em escarafunchar a memória e saber como eu poderia dizê-la (ao

ponto de que esse dizer me satisfizesse), que eu não estaria mais em contato direto com Pousseur. Pena. Lastimável. Mas a vida quis assim.
Mais recentemente, Maurício, dado o teu trabalho com Pousseur, foi que eu voltei a ouvir mais diligentemente, pelo desenrolar do teu trabalho, e inclusive a ver aquele filme que você trouxe,[4] que foi um bálsamo especial: cem anos depois de eu conhecer aquele homem, ele continuava com aquele encantamento, e aquele encanto que ele produzia vinha desse encantamento dele com o mundo, com a fé que o Bloch tinha destilado nele com tanta força, desde o livro que ele ganhara do Stockhausen. Brincadeira: na realidade eu acho que esse princípio esperança sempre foi o princípio Pousseur. Até acho que possivelmente ele nem conhecesse o livro naquela época. No filme, maravilhou-me sobretudo ver aquele homem de 80 anos, que não aparentava mais que um adolescente diante do mundo, da fé, do fervor.
Voltando à sua pergunta, eu só posso responder o que você perguntou a partir do teu trabalho, porque eu desconheci absolutamente o legado do Pousseur. A diferença que eu vejo, fundamental, foi a que você colocou, o propósito da tua tese. Até, quando há um tempo atrás você me falou do projeto de fazer esse trabalho, eu sempre me inquietava. "Devo calar-me e deixar que ele vá em frente, como todo toureiro em qualquer arena, ou dissuado-o, amicavelmente, porque não vejo sítio por onde escapar?". Mas optei por ficar quieto: "ele é que tem o projeto, se ele cair, ele que aprenda a se levantar". Uma temeridade, visto que o prazo se esgotava, mas eu pensava: "se eu tenho confiança no que ele possa fazer, como eu confiava no Pousseur, deixe que a coisa aconteça, depois vemos como vai ficar". E eu pensava, pode ser muito arriscado, que depois de tudo pronto, eu diga a ele o que estou dizendo aqui, agora. Mas tenho um bicho de jogador dentro da alma e corri o risco. Mas à medida que você mostrava alguns dos escritos que ia concluindo, eu me dava conta que eu nem precisava mais ficar preocupado com o que eu te revelaria no final, que você estaria num mato sem cachorro. No final, quero deixar aqui inclusive assentado na tua própria tese, que foram extremamente aliciantes e contundentes as questões que você levantou e como você desenvolveu-as. Durante esse tempo eu pude escutar grande parte da obra do Pousseur, que você mesmo obteve, e também voltar a abraçá-lo, como se fosse em vida, por meio do teu traba-

4 *Hommage au sauvage: un portrait d'Henri Pousseur* (Lohlé; Hinant, 2005).

lho. Abraçá-lo ao vivo e não depois de morto. Aliviei um tanto das minhas penas de não ter utilizado mais penas e prosseguir na troca de cartas que eram tão desejáveis para um tal destinatário, para aquele grande emissário.

Anexo B – Relação das obras de Henri Pousseur (1929-2009)

1949	*Sonatine*, para piano	CeBeDem
1950	*Sept Versets des Psaumes de la Pénitence*, para quatro vozes mistas Para Pierre Froidebise por seus 36 anos	Universal Edition
	Missa Brevis, para quatro vozes mistas	Suvini Zerboni
1951	*Trois Chants sacrés*, para soprano e trio de cordas Para Célestin Deliège et Michel Schoonbrood	Suvini Zerboni
1952	*Prospection*, para três pianos (afinados em sextos de tom), em dois movimentos Para André Souris	
1954	*Séismogrammes*, música electrônica em duas partes	Studio WDR
	Symphonies à quinze Solistes, para orquestra de câmara, em sete movimentos Para Théa	Universal
1955	*Quintette à la mémoire d'Anton Webern*, para clarinete, clarone, violino, violoncelo e piano	Suvini Zerboni
1956	*Exercices*, para piano, em dois movimentos Para David Tudor	Suvini Zerboni
1957	*Scambi*, música eletrônica	Studio di fonologia RAI
	Mobile, para dois pianos Para Pierre Boulez	Suvini Zerboni
1958	*Madrigal I*, para clarinete Para o nascimento de Denis	Universal
	Rimes pour différentes sources sonores, para orquestra e fita magnética, em três partes Para Luciano Berio et Bruno Maderna	Suvini Zerboni
1960	*Electre*, música eletroacústica para um ballet de Janine Charrat Texto de Sófocles	Universal
	Répons, mobile para flauta, violino, violoncelo, dois pianistas, celesta, órgão elétrico, harpa e percussão Para John Cage Obs.: há outra versão com a adição de um ator, *Répons avec son paysage* (1965)	CeBeDem
	Ode, para quarteto de cordas Para o quarteto LaSalle	Universal

Continua

1961	*Caractères*, para piano, em duas partes Para Marcelle Mercenier	Universal
	Trois Visages de Liège, música eletrônica, em três movimentos Studio de Bruxelles	Universal
	Madrigal II, para quatro instrumentos antigos: flauta (ou violino), violino (ou segundo violino), viola da gamba e cravo Para Alfred Schee por seu 60º aniversário	Universal
	Votre Faust, fantasia variável do gênero opera, para cinco atores, quatro cantores, orquestra de câmara e fita magnética Colaboração com Michel Butor	Universal (completada em 1968)
1962	*Trait*, para quinze instrumentos de corda Para Mauricio Kagel	
	Madrigal III, para clarinete, violino, violoncelo, piano e dois percussionistas À memória de Wolfgang Steinecke	Universal
1964	*Miroir de Votre Faust*, para piano e soprano *ad libitum*, em três movimentos	Universal
	Apostrophe et six Réflexions, para piano Para Madame Antoinette Wittwer	Universal
1966	*Phonèmes pour Cathy*, para *mezzosoprano* A partir de textos de Paul Claudel Para Cathy Berberian	Suvini Zerboni
	Caractères madrigalesques, para oboé solo Para Pierre Boulez por seus 40 anos	CeBeDem
	Jeu de Miroirs de Votre Faust, para piano, soprano *ad libitum* e fita magnética Studio de Bruxelles	Universal
1967	*Couleurs croisées* para grande orquestra	Suvini Zerboni
1968	*Mnémosyne*, monodia para voz ou instrumento solo ou coro Texto de Friedrich Hölderlin Para Karlheinz Stockhausen por seus 40 anos	Suvini Zerboni
1969	*Mnémosyne II*, sistema de improvisação para efetivo variável Obs.: realização para piano de Pierre Bartholomé em *Mnémosine II* para piano (1973)	Suvini Zerboni
	Echos de Votre Faust, para voz feminina, flauta, violoncelo e piano	Universal
1970	*Les Ephémérides d'Icare 2* para solista e conjunto instrumental variável Para Luis de Pablo, Pierre Bartholomée, Marcelle Mercenier etc.	Suvini Zerboni
	Crosses of Crossed Colors, para voz feminina, dois a cinco pianos, seis operadores de magnetofones, toca-discos e receptores de rádio *In memoriam* Martin Luther King	Suvini Zerboni
	Icare Apprenti, sistema de improvisação para um número indefinido de intérpretes	

Continua

1971	*Stravinsky au Futur*, criação coletiva	
	L'Effacement du Prince Igor, para orquestra *In memoriam* Igor Stravinsky	Suvini Zerboni
	Invitation à l'Utopie, para solista, conjunto instrumental variável, narrador, duas cantoras e coro misto Texto de Michel Butor	Suvini Zerboni
	Ex Dei in Machinam Memória, para instrumento solo e dispositivo eletroacústico Para Evert van Tright	
1972	*Icare obstiné*, programa de composição Obs.: acompanhado de *Icare obstiné Vol n.1*, realização para piano (Suvini Zerboni)	CeBeDem
	Huit Etudes paraboliques, música eletrônica – Studio WDR	
	Paraboles-Mix, música eletrônica variável Obs.: versão alternativa com textos diversos em *Lob des Langen Marsches* (1973) e realização fixa a oito pistas em *Paraboles-Mix avec Leçons d'Enfer* (1999)	
1973	*Vue sur les Jardins interdits*, para quarteto de saxofones À memória de Bruno Maderna Obs.: presente em outras seis versões para diversas formações (de 1974 a 1996), incluindo arranjos de Peter Monk, Jean-Louis Robert e Jean Pierre Peuvion	Suvini Zerboni
	Nouvelle Invitation à l'Utopie, narrador, música eletrônica, grupo de músicos improvisadores Obs.: combinação de *Invitation à l'Utopie* e *Huit Études paraboliques*.	
1974	*Die Erprobung des Petrus Hebraïcus*, teatro musical de câmara em três atos, para dois atores, soprano dramático, tenor e contratenor, barítono, clarinete e clarone, trompa, violino e viola, violoncelo, piano, harpa, percussão	Suvini Zerboni
	Para o 100º aniversário de nascimento de Arnold Schoenberg Texto de Michel Butor Obs.: versão francesa em *Le procès du jeune chien* (1978)	Suvini Zerboni
	Parade de Votre Faust, para orquestra Para Jean-Louis Robert	Universal
1975	*Chroniques berlinoises*, para piano e quarteto de cordas com barítono *ad libitum*	Suvini Zerboni
	Modèle réduit, para clarone (ou violoncelo) e piano Para os Due Boemi de Praga	CeBeDem
	L'Ibéricare, para violão Para Gonzales Mohino	CeBeDem
1976	*Racine 19e de 8/4*, para violoncelo Para Rohan de Saram	CeBeDem
	Chroniques illustrées, para grande orquestra com barítono *ad libitum*	Suvini Zerboni

Continua

1977	*Ballade berlinoise*, para piano	Suvini Zerboni
	Liège à Paris, música eletroacústica Textos de Michel Butor et André Breton Studios CRFMW et IRCAM	
1978	*Les Ruines de Jeruzona*, para coro misto, contrabaixo, piano, órgão e bateria	Suvini Zerboni
	Vocalise, para voz e piano	Suvini Zerboni
	Humeurs du Futur quotidien, para dois narradores e orquestra de câmara	Suvini Zerboni
	Pour Baudelaire, monodia para voz solo ou coro em uníssono Para Jacques Fourgon Obs.: Versões para flauta, trompete, violino, viola e violoncelo em *Flexions I-V* (1979/1980)	Suvini Zerboni
1979	*Chevelures du Temps*, oratório popular para conjuntos amadores e profissionais Colaboração com Michel Butor	
	Tales and Songs from the Bible of Hell, música eletroacústica com quatro vozes amplificadas em tempo real Textos de William Blake e Edgar Allan Poe	Suvini Zerboni
1980	*Le Bal de Cendrillon, "dicté par..." n.0: P. I. Tchaïkowsky,* para piano	Suvini Zerboni
	Canines, para voz e piano Para minha cara Marianne	Suvini Zerboni
	La Patience d'Icarène para harpa Para Irène Butor por seus 18 anos	CeBeDem
	Les Iles déchaînées, para formação de *jazz*, conjunto de sintetizadores e orquestra, em três movimentos Colaboração com Denis Pousseur	Suvini Zerboni
	Fantaisie et Fugue, "dicté par..." n.1a: Arnold Schoenberg 1930, para quarteto de cordas Obs.: também em versões para instrumento melódico grave e piano (*"dicté par..." n.1b*), e para orquestra de câmara (*"dicté par..." n.1c*): arranjo de Claude Ledoux	Suvini Zerboni
	Variations, "dicté par..." n.2: Anton Webern 1940, para clarinete e piano, em três movimentos	Suvini Zerboni
	Naturel, para trompa Para Francis Orval	
	Pedigrée para voz feminina e sete instrumentos	
1981	*La seconde Apothéose de Rameau*, para orquestra de câmara (21 músicos)	Suvini Zerboni
	La Passion selon Guignol, para quarteto vocal eletrificado e orquestra Colaboração com Paulo Chagas	Suvini Zerboni

Continua

1982	*La Pagananía*, para violino Na ocasião do bicentenário de Paganini Obs.: versão para violoncelo em *La Pagananía seconda* (1982)	Suvini Zerboni
	La Rose des Voix, para quatro narradores, quatro quartetos vocais, quatro coros e oito instrumentistas improvisadores Colaboração com Michel Butor Para Marie-Jo e Théa, por um centenário bem temperado Obs.: versão reduzida em *L'Etoile des Langues* para narrador e coro (1984)	Suvini Zerboni
	Variations-Caprice, para flauta e cravo Para Heinrich e Brigitte Keller-Steinbrecher	Suvini Zerboni
1983	*Hermes I, "dicté par...» n.3: Béla Bartók*, para clarinete	Suvini Zerboni
	Hermes II, "dicté par..." n.3: Béla Bartók, para violino	Suvini Zerboni
	Trajets dans les Arpents du Ciel, para instrumento solista indefinido e orquestra	Suvini Zerboni
	Carrés et Triangles, seis peças para piano Para Denis, Urs-Peter Schneider (adição da última peça: 1999)	Suvini Zerboni
1984	*Patchwork des Tribus américaines*, para banda sinfônica Para a Real Fraternidade de Malmedy pelo seu 100º aniversário	Suvini Zerboni
	Chroniques canines, para dois pianos e soprano *ad libitum*	Suvini Zerboni
	Cortège des belles Ténébreuses au Jardin boreal, para corne inglês, viola, trompa, tuba e dois percussionistas Para Hélène, Marianne, Isabelle et Théa.	Suvini Zerboni
	Litanie du Miel matinal, para instrumento melódico indeterminado agudo Para Eliott Carter por seu 80º aniversário Obs.: transposição para instrumento melódico grave em *Litanie du Miel vesperal*	Suvini Zerboni
	Sonate des Maîtres viennois, para piano, em três movimentos (*"dictés par..." n.-1a, b, c*)	Ed. Gérard Billaudot
	Vers l'Ile du Mont pourpre, para flauta	Suvini Zerboni
	Les Noces d'Icare et de Mnémosyne Para Jean-Yves Bosseur	
1985	*Nuit des Nuits (Nacht der Nächte), ou La Voyante Insomnie de Monsieur Goldberg*, para orquestra Para Hans Zender	Suvini Zerboni
	Sur le Qui-Vive, para voz feminina, clarinetes, violoncelo, tubas, piano, sintetizador, percussão, cinco instrumentos e sons pré-gravados Textos de Michel Butor. Para Luciano Berio por seu 60º aniversário	Suvini Zerboni
1986	*Arc-en-Ciel de Remparts*, para coro em uníssono e orquestra de estudantes Texto em colaboração com Michel Butor	Suvini Zerboni

Continua

1987	*Un Jardin de Passacailles*, para doze instrumentos	Suvini Zerboni
	Traverser la Forêt, cantata para narrador, soprano, barítono, coro e orquestra de câmara Textos de Baudelaire e Michel Butor	Suvini Zerboni
	A travers les petits Miroirs, jogo musical para voz, instrumentos e objetos diversos	
1988	*Figure et Ombres*, para instrumento qualquer	
	Mnémosyne (doublement) obstinée, para quarteto de cordas com voz feminina *ad libitum* Texto de Hölderlin	Suvini Zerboni
	Méthodicare, estudos de compreensão, interpretação e invenção na música contemporânea, em três volumes	CeBeDem
	Déclarations d'Orage, para narrador, soprano, barítono, sax alto, tuba, sintetizador, grande orquestra e fitas magnéticas Colaboração com Michel Butor	Suvini Zerboni
1989	*Cinq Soupirs pour une Clairière*, para voz feminina e piano Para Marianne	Suvini Zerboni
	L'Ecole d'Orphée, para narrador, órgão e fitas magnéticas *ad libitum* Colaboração com Michel Butor	Suvini Zerboni
	At Moonlight, Dowland's Shadow passes along Ginkaku-Ji para Shakuhachi, Shamisen e Koto Para o conjunto Yonin no Kai, de Tokyo Obs.: versão para trio de cordas como *La Lune et les Flots* (1989), e para flauta, viola e harpa como *Confidence des roseaux* (2005)	Suvini Zerboni
	Flexions hermétiques pour Baudelaire, para voz feminina e violino	Suvini Zerboni
1990	*Amen*, para coro misto *a cappella* em uníssono	Suvini Zerboni
	Puer Natus, moteto para soprano, contralto e barítono Para Dominique et Alain Tapié pour la naissance de leur fille Laure Obs.: versão para flauta, oboé e fagote como *Motet* (1995)	Suvini Zerboni
	Suite de Cœur et de Pique para clarinete violino, violoncelo e piano, em seis movimentos Para Fabrizio Cassol, Italo Calvino (*in memoriam*), Denis, Valeri Bartholomé, Christophe Legast, Hélène Pousseur, Georges Remy, Jean-Louis Robert (*in memoriam*)	Suvini Zerboni
	Leçons d'Enfer, teatro musical para dois atores, três cantores, clarinete, sax alto, tuba, harpa, piano e dois percussionistas, fitas magnéticas e dispositivos eletracústicos ao vivo Textos de Arthur Rimbaud e de Michel Butor À memória de Arthur Rimbaud	Suvini Zerboni
	U oder E-Musik? para quarteto de cordas Para o 90º aniversário de Alfred Schlee e da U. E.	Universal

Continua

1992	*Song on Love's Eternity* para voz e acompanhamento *ad libitum* Poema de Emily Dickinson Para Linda Hirst, para um casamento pastoral	
	Coups de Dés en Echo (pour ponctuer – au piano – le Silence de John Cage)	Suvini Zerboni
	Dichterliebesreigentraum, para soprano, barítono, dois pianos, coro e orquestra Para minha cara Théa	Suvini Zerboni
1993	*Trois petits Caprices sur une Mélodie populaire hongroise*, para violino Para György Ligeti por seus 75 anos	Suvini Zerboni
	Tarot pérégrin para voz de baixo, flauta, clarinete, clarone, violino, violão e piano Para Jacques Feuillie e ao NEC de Rouen	CeBeDem
	Devise para quatro vozes mistas Para Isabelle, autora do texto, pelo nascimento de Madeleine	
	Caprices de Saxicare, mobile concertante para saxofone alto e orquestra de câmara	Suvini Zerboni
1994	*Aquarius-Mémorial (in memoriam Karel Goeyvarts)*, em quatro movimentos (adição da última peça: 1999) Para Frederic Rzewski, Jan Caeyers, Mark Delaere e Madame Jola Goeyvaerts	Suvini Zerboni
	Le Sablier du Phœnix para narrador, quinteto vocal e orquestra de câmara Colaboração com Michel Butor Para o 400º aniversário da morte de Roland de Lassus	Suvini Zerboni
1995	*Triptyque des Septuajubilaires*, para dois violinos, viola e violoncelo, em três movimentos Para Pierre Boulez, György Kurtag e Luciano Berio	
1996	*Zwei kleine Spinnereien über einem Thema von Clara Wieck*, para piano	Suvini Zerboni
	Rasche Fuge zur Sache Bach para quarteto de cordas Para os 90 anos de Paul Sacher	
	Chaconne para violino Para os 50 anos de Sigiswald Kuijken	Suvini Zerboni
	Don Juan à Gnide ou les Séductions de la Chasteté (Répons III), teatro musical para ator, soprano, barítono, flauta, violino, violoncelo, harpa, piano e projeções luminosas Para os 70 anos de Michel Butor Textos de Michel Butor, Charles Fourier, Charles Baudelaire e François Couperin.	
	Duel de Capricares, móbile para saxofone alto e piano	Suvini Zerboni
1997	*Suite du Massacre des Innocents*, para banda sinfônica e coro em uníssono *ad libitum*, em seis movimentos	Suvini Zerboni
	Reflets d'Arc-en-Ciel para violino e piano Para Eric Sprogis e Jean Leber	Suvini Zerboni
	La Guirlande de Pierre, grande ciclo de canções para soprano, barítono e piano Para Pierre Bartholomée por seus 60 anos	

Continua

1999	*Ombres enlacées* para órgão manualiter	Suvini Zerboni
	Les Métamorphoses de Marie-Madeleine para coro misto, piano e dois percussionistas	Suvini Zerboni
2000	*Navigations* para harpa, em três movimentos Para Francette Bartholomée, Lidia, Irene Butor	
	Anneaux du Soleil para piano Móbile dedicado a Pierre Boulez por seus 75 anos	Suvini Zerboni
	Seize Paysages planétaires, música etno-eletroacústica em dezesseis movimentos Studio Crossed Lines Bruxelles Obs.: há uma versão multimídia de cinco movimentos em *Voix et Vues planétaires* (2003/2004) e uma versão reduzida do conjunto em *Un jour du monde en 280 minutes* (2002)	
	Jardinet avec Automates, dezessete pequeninas peças para piano Para Luis de Pablo por seus 70 e Bernard Dekaise por seus 50 anos Obs.: versão para dois instrumentos melódicos como *Automates dans leur Jardinet*	Suvini Zerboni
2001	*Quatre Berceuses* para voz solo ou coro em uníssono Textos de Michel Butor	Suvini Zerboni
	Eclipticare (ou les périples constellés) para um, dois ou três instrumentos, envoltos ou não, cada um, por um grupo instrumental À memória de Yannis Xenakis	Suvini Zerboni
	75 caractères d'un alphabet icaro-mnémosynien, para violino (e viola), trombone e piano, em três movimentos (adição da última peça: 2004) Para Michel Butor, György Kurtag e Frederic Rzewski	Suvini Zerboni
2002	*Aiguillages au Carrefour des Immortels* para orquestra de câmara Para Pierre-Alain Monot e o Nouvel Ensemble contemporain	Suvini Zerboni
	Les Icare africains, para três vozes femininas (ou infantis), coro infantil (ou feminino) *ad libitum* e orquestra À memória de Yaguine et Fodé	Suvini Zerboni
2003	*Arioso,* monodia para voz feminina Texto de Michel Butor	
	Rossignolade, micrópera para voz feminina e clarinete À memória de Cathy Berberian e de Luciano Berio	Suvini Zerboni
	Litanie du Miel des Nuits hivernales para viola e piano Para Emile Cantor e Philippe Terseleer	Suvini Zerboni
2004	*Mínima sinfonia* para quarteto de cordas e voz feminina *ad libitum* Para Pierre Boulez em memória de um dia de junho de 1951 (adição da última peça: 2006)	Suvini Zerboni
2005	*Il sogno di Leporello (Leporellos Traum)* para orquestra Para Hans Zender e à memória de W. A. Mozart	Suvini Zerboni
	Petit Mausolée ambulant (pour honorer le nom de George Enesco), para violoncelo e piano Para Yvonne Timoianu et Alexandre Preda	Suvini Zerboni

Continua

2006	*L'Antre de la Nymphe* para voz feminina, flauta, clarinete violoncelo, piano e percussão Texto de Michel Butor Para Robert Wangermée por seus 85 anos	Suvini Zerboni
	Huit petites Géométries para flauta, clarinete, violino, viola, violoncelo e dois percussionistas, em oito movimentos	Suvini Zerboni
2007	*Dépli et Configuration de l'Ombre* para *arpeggione* Para Nicolas Deletaille, Marie-Jo e Michel Butor	Suvini Zerboni
	Auguri per i Lustri futuri para oboé, clarinete, percussão, piano, quinteto de cordas Para Mauro Ceccanti e seu Contempoartensemble (Prato)	Suvini Zerboni
2009	*Stèle à la mémoire de Pierre Froidebise* para clarinete Obra inacabada, concluída por Jean-Pierre Peuvion	Suvini Zerboni

Anexo C – Relação das obras de Willy Corrêa de Oliveira (nascido em 1938)

1957	*Tre canzonetti*, para coro (diversas formações) Poemas de Geir Campos e Carlos Drummond de Andrade Dedicado ao Conjunto Coral de Câmara	MS
1958	*Canção polifônica IV*, para soprano e piano Poema de Roldão Mendes Rosa Para Marta	São Paulo: Edusp/ ÁguaForte, 2006 (revisão: 1992)
	Petit chanson pour une douce dame jolie, para soprano e viola Poema de Guillaume de Machault	MS
1959	*Introitus et fuga*, para orquestra	MS
	Música para Marta, para orquestra de câmera (*piccolo, english horn, trumpet, trombone, vibraphone, celesta, Tam Tam, piatti, bongos, tumbadora*)	MS
1960	*Duas canções*, para barítono e conjunto de câmara (flauta, trompete, bongos, celesta, alto e *cello*) Poemas de El Rei D. Diniz Para Marta	MS
	Sinfonia – signos, para grande orquestra MS	MS
1962	*Um movimento*, para coro misto *a cappella* Poema de Décio Pignatari	MS
1965	*Ouviver a música*, para piano e orquestra de câmara (cordas) "*To my wife*"	MS
1967/ 1968	*Kitsch*, ciclo de cinco peças para piano Dedicatórias: para Paulo Affonso, "*to my wife*", para Gilberto Mendes, para Suzana e Daniel e "*to whom it may concern*"	São Paulo: Ricordi Brasileira, 1969

Continua

1970	*3 canções*, para barítono e piano Poemas de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos *In memoriam* Arnold Schoenberg (n.1)	Ricordi, 1970
1971	*Impromptu para Marta*, para piano	Ricordi, 1972
	LIFE: Madrigal, para coro misto *a cappella* Poema de Décio Pignatari Para os dez anos do Madrigal Ars Viva, para Klaus Dieter Wolff e Luis Heitor Corrêa de Azevedo	São Paulo: Com-Arte, 1971
	Und wozu Dichter in dürftiger Zeit?, duas canções para soprano, guitarra e quinteto de cordas Poemas de Haroldo de Campos Dedicado ao Pro-Musica Köln	MS
	Prelúdio I, para piano	MCA – SP, 1977
1972	*Phantasiestück I*, para viola, trompa e trombone tenor/baixo Para G. Olivier Toni com um abraço (fortíssimo e crescendo) Manuscrito (revisão: 1974)	MS
	Dois intermezzos, para piano Para Jorge Zulueta (n.1), In memoriam Missin (n.2)	Ricordi, 1973
1973	*Cicatristeza*, para soprano solo Poema de Augusto de Campos Para Jacobo Romano	MS
	Phantasiestück II, para flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote Para Maria e Caio Pagano	MS
	Phantasiestück III, para violino, viola, *cello*, piano, trompa, trombone Para Jota J. M. de Morais e A.	MS
	Gesang des Abends, para flauta solo Para Jean Noel Saghard	Bloomington: Zalo Publications, 1979
	Adagio, para orquestra Para Haydée e Carlos Eduardo Prates	Criadores do Brasil, 2003
1974	*Duo I*, para flauta e violão Para Silvia e Clemente Portella	MS (revisão: 2003)
	Claviharpsicravocembalochord, para cravo Para Felipe Silvestre	MS
1975	*Prelúdio II*, para piano	MCA 1977
1976	*La flamme d'une chandelle*, para flauta, oboé, clarineta, trompa, piano, viola, violoncelo	MS
	Kyrie (in memoriam Klaus Dieter Wolff), para coro misto Texto litúrgico Para Celso Feliz Del Neri e Luiz Augusto Milanesi	São Paulo: Novas Metas, 1975

Continua

1977	*3 Instantes*, para piano	MCA 1977
	Memos, para soprano e percussão (orquestra) Poema de Augusto de Campos Dedicada a Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari (memos por uma amizade)	MCA 1977
	Sursum corda: uma nênia, para orquestra de cordas Dedicado ao Maestro Ronaldo Bologna	São Paulo: Ed. USP-ECA, 1978
1978	*Hipervolumen*, para coro misto *a cappella* Poema de Hector Olea	São Paulo: Novas Metas, 1980
	Vyvyam a Cartesiana, para coro misto Poema de Florivaldo Menezes	São Paulo: Novas Metas, 1979
	Exit, para soprano e percussão Poema de Haroldo de Campos Dedicada ao Haroldo de Campos, como agradecimento pela tradução dos Cantos do Paraíso de Dante	São Paulo: Novas Metas, 1979
	Passos da Paixão, para coro Poema de Affonso Ávila *In memoriam* Murilo Mendes	Rio de Janeiro: Ed. MEC/Funarte, 1982
	Concerto, para piano e orquestra Para Caio Pagano	MS
1980	*Materiales*, para soprano e percussão Poema de Hector Olea Dedicada ao grupo Percussão Agora e ao "livro em progresso" *Seuleil* de Hector Olea	São Paulo: Novas Metas, 1980
	Apocalipsis de Solentiname, para oboé solo Para Ernesto Cardenal e Julio Cortazar	MS
1981	*Cinco cantares por Diamantina*, cinco canções para barítono e piano (1ª versão) Poemas de Bertolt Brecht	MS
1985	*Cantata de aniversário para o amigo Koelrreuter*, para contralto e clarineta, em seis movimentos (1ª versão) Poemas de Bertolt Brecht	MS
1986	*Tengo que seguir cantando*, para soprano e piano (duas versões) Poema de Rafael Alberti	MS
	Sete ou oito peças mais fáceis (variações sobre "sapatinho branco"), para piano	São Paulo: Novas Metas, 1987
1987	*Nove peças fáceis*, para piano (revisão: 2008, com a dedicatória "Para o Dany")	São Paulo: Novas Metas, 1987
1988	*In memoriam Blas de Otero (peça em estilo cursivo)*, para piano	São Paulo: Novas Metas, 1989
	In memoriam Andrei Tarkowski (peça em estilo cursivo), para piano	São Paulo: Novas Metas, 1989
	Pequena peça Zen, para piano Para Marta	São Paulo: Novas Metas, 1989

Continua

1989	*11 de Dezembro de 1988: um cântico antigo*, para piano	São Paulo: Novas Metas, 1989
	In memoriam Hanns Eisler: para o povo da DDR, estudo para piano Dedicado a José Eduardo Martins por culpa sua	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Recife, infância: espelhos, dezesseis peças breves para piano	São Paulo: Novas Metas, 1989
1990	*Hamlet*, para coro misto Poema de Boris Pasternak	MS
	Lendo Hamlet, para soprano e piano Poema de Ana Akhmatova	MS
	Anna A., uma valsa: lendo "Hamlet", para piano (revisão: 1995)	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Estudo-retrato de Iago, para piano	MS
	Se fôssemos infinitos, para soprano e piano (1ª versão) Poema de Bertolt Brecht	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	L'eternel printemps, estudo para piano	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
1991	*2 acquarellas copiadas do natural*, duas peças para piano	MS
	Fôssemos infinitos, para coro *a cappella* (2ª versão) Poema de Bertolt Brecht	MS
	Cantio ad laudem Sancti Francisci, para soprano e violino Poema de Rainer Maria Rilke Para Claudio Giordano	MS
	Sanguine, duas peças para piano	MS
	Velhos hinos cantados de novo, doze peças para piano	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Lendo Thomas Wolfe, para piano (revisão: 1995)	MS
	Valse desde um quadro de Orlando Marcucci, para piano	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
1992	*Trini*, para piano	MS
	Ilustração para o casamento de Ivani e Orlando Marcucci, para piano (revisão: 2003)	MS
	Noite de Natal, para clarineta e soprano Poema de Joan Alavedra	São Paulo: Giordano, 1992 (In: Joan Alavedra, *Poema do Presépio*)
1993	*Caderno de desenho*, quinze peças para piano (adição da peça n.11: 2003)	MS e PC
	Cantar de Magali, para piano Para Claudio Giordano	MS
	Giz-negro e gouache: Egon Schiele, valsa para piano À Kartijn Friant	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006

Continua

	Seis capítulos para cinco anéis Búdicos – para uma novela de Hector Olea, para piano	MS
	Paisagem a nanquim, feita de memória, para piano Para Paulo Maldos e Maria Laura	MS
	Mazurca do cansaço e dos adeuses (collage), para piano	MS
	Que trata de España, cinco peças para violão Agradeço a assistência constante de Flávio Apro (com sua guitarra em punho)	UFMG, Belo Horizonte, 2003 (In: *Per Musi* nº 8)
	An die Nachgeborenen (in memoriam Cornelius Cardew), cinco peças para piano Obs.: terceiro movimento publicado também em separado como *Waltz ouvida através da neblina*.	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006 (em revisão de 2003 – nova revisão da peça n.3: 2013)
1994	*Pequena canção*, para soprano e piano Poema de Rainer Maria Rilke	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Com ilustrações de Franta Richter, sete pequeninas peças para piano Para o Dr. Ruy Yamanishi, com muitos agradecimentos	São Paulo: Ed. Com-Arte/USP, 1996
	Água-tinta: Meu pai contava, para piano	MS
	Água-tinta: Meu pai contava (2º estado), para piano	MS
	Água-tinta: Meu pai contava (3º estado), para piano a 4 mãos Para Heloísa e Amilcar Zani	MS (revisão: 2000)
1995	*Realismo socialista*, programa para rádio	MS
	Não entres nessa noite acolhedora com doçura, espetáculo para dois pianistas, ator, soprano, clarineta, luzes, projetor de slides, tv, película	MS
	Água-tinta: Meu pai contava (prova do artista), para dois pianos Para Marta (em 1º de maio de 1995)	MS
	Valsa da eterna primavera, para piano	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
1996	*Rua do Padre Inglês nº 154 (estampa recifense)*, valsa para piano Para Thiago e Beatriz	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
1997	*In memoriam Xaxim Nin*, para coro misto e flauta *obligatto* Poema de Rainer Maria Rilke	MS
	The Storm of Stars in The sky will Turn to Quiet (Marina Tsvetaeva: "I know the truth") Para Suzana e Daniel (*homages to* Mike Figgis, Elizabeth Shue, Nicolas Cage, Sting, *the crew*)	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Canções de Celan, três canções para contralto e piano (1ª versão) Poemas de Paul Celan Para Helô e Amilcar Zani (nº 2), para Ênio Squeff (nº 3)	PC

Continua

1998	*Conté e toques de aquarela*, para violoncelo e piano Para Alberto e Isabel Kanji	MS (revisão: 2003)
	Ophelia in defence of the Queen, para soprano e piano Poema de Marina Tsvetaeva Para Martha Herr	MS
	A truta e o peixe-boi, quinteto em cinco aquários para violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano	MS
	Instantâneos desde o peixe boi, seis *snapshots* para contrabaixo e piano Para Gustavo Lange Fontes	PC
1999	*Miserere*, ciclo de 21 peças para piano Para Álvaro Guimarães (adição da última peça: 2013)	MS / PC
	Soneto de Maio, para soprano e piano Poema de Roldão Mendes Rosa Para Marta, quarenta anos mais tarde	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Viola azul, para viola Para Marcelo Jaffé	PC
	Muros de pedra de Segóvia, para soprano e piano Poema de Otoniel Santos Pereira Para Françoise Vanhecke	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Suíte para cello e basso, em três movimentos *In memoriam* Sheretta (nº 1)	MS
2000	*Ave Maria*, para dois sopranos Texto litúrgico	MS
	In memoriam Philadelpho Menezes, para flauta doce soprano Para Maurílio Silva Junior	MS
	Valsa, para soprano e piano Textos de diversos autores Para Caratinga, Mauricio e Thiago	PC
	Cartão de Natal, para coro misto Poema de João Cabral de Melo Neto Para Samuel Kerr	PC
2001	*Cantares por Diamantina*, quatro canções para soprano e piano (2ª versão) Poemas de Bertolt Brecht	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	A voz do canavial, para canto e jornal (1ª versão) Poema de João Cabral de Melo Neto Dedicado a Cintia Pinheiro Alireti	MS
	Quarteto de cordas nº 1, em três movimentos, para dois violinos, viola e violoncelo	MS
	Rua Colômbia, 20, para soprano e piano Versos de Rainer Maria Rilke Para Marta, em 1º de maio de 2001	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Evocação no Recife, para piano Para o Lucas (que está vindo): uma estória de frevo	PC

Continua

	Cristal, para soprano e piano Poema de Paul Celan Para Caroline e Mauricio	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Coral, para soprano e piano Poema de Jorge Koshiyama In memoriam Yula	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Quarteto de cordas nº 2, para dois violinos, viola e violoncelo	MS
	Antífona (1ª versão), para soprano e piano Poema de Jorge Koshiyama *In memoriam* Orlando Marcucci	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Ricercata, para soprano e piano Poema de Jorge Koshiyama	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	O Capibaribe, para soprano e piano Fragmento de um poema de João Cabral de Melo Neto	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Solitude, para trompete solo Para Jezreel Silas da Silva	MS
	Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas, para soprano solo (1ª versão) Poema de Carlos Drummond de Andrade	MS
	Vislumbres, para soprano e piano Poema de Jorge Koshiyama	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
2002	*Valsa no fim do ano*, para piano Para Lilian Tonella	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Canções de Celan, três canções para soprano e piano (versão para Caroline) Poemas de Paul Celan Para Helô e Amilcar Zani (nº 2), para Ênio Squeff (nº 3)	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Noturno em torno de uma deusa nua, para piano Para Bruno Monteiro, devidamente	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Janelas, para soprano e piano Poema de João Cabral de Melo Neto Para Caroline De Comi	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Suíte para cello desacompanhado, para violoncelo, em três movimentos	MS
	Readymade I, achado para soprano e piano Poema de Manoel Francisco Neder	PC
	Infância (1ª versão), para soprano e piano Poema de João Cabral de Melo Neto	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Infância (2ª versão), para soprano e piano Poema de João Cabral de Melo Neto	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
2003	*Infância (3ª versão)*, para soprano e piano Poema de João Cabral de Melo Neto	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
	Lluvia, para soprano e piano Poema de Manoel Altolaguirre	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006

Continua

	Madrigale: In my Craft or Sullen Art, para dois sopranos, barítono, flauta, violão, piano e percussão Poema de Dylan Thomas Dedicado ao Núcleo Hespérides	MS
	Un lis pour Elise, para violino e piano	PC
	Song, para voz e piano Poema de Seamus Heaney	São Paulo: Edusp/Água Forte, 2006
2004	*Canto de Paulo*, para soprano e piano Textos do Novo Testamento Ao Ênio Squeff, pelo grande mural!	MS
	Caderno de canções com percussão, nove canções para soprano e percussão Poemas de Bertolt Brecht, Paul Celan, Carlos Ávila, Florivaldo Menezes, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Koshiyama, João Cabral de Melo Neto e textos do Novo Testamento. Dedicatórias: ao Joaquim Abreu, aos queridos amigos Caratinga e Lauren Obs.: inclui a 2ª versão de *Canto de Paulo* (*Paulus Apostolus*), *Em teu crespo jardim*, *Antífona* e *A voz do canavial*.	MS
	Cantata de aniversário para o amigo Koelrreuter, para soprano e clarineta, em seis movimentos (2ª versão) Poemas de Bertolt Brecht	MS
2005	*In memoriam Xaxim Nin*, para coro misto e oboé *obligato* (2ª versão) Poema de Rainer Maria Rilke Ao grande Samuel Kerr	PC
	L'art d'être grand-père, vinte peças para piano Para o Lucas pelo dia 13 de junho de 2005	PC
	L'art d'être grand-père (ainda outro caderninho), dezoito peças para piano	PC
	Quattro arie per per clarinetto basso, para clarone solo (e *clarinetto piccolo* em mi♭)	MS / PC
	3 Duetti, para soprano, *mezzosoprano* e piano Poemas de Emily Dickinson Para Adriana Clis, Gabriela Pace e Gilberto Tinetti	PC
2006	*Ophelia*, cena dramática para soprano solo, crótalos executados pela cantora, elementos cenográficos e difusão de 1 CD fornecido pelo autor Libreto do compositor a partir de poemas de Marina Tsvetaeva e Anna Akhmatova Para Martha Herr	MS
	Álbum de bagatelas, dezesseis peças para orquestra Entre as dedicatórias, *in memoriam*: Giorgio Morandi, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Alberto Giacometti (última adição: 2012, incluindo uma peça para soprano e orquestra sobre poema de Nazim Hikmet)	PC
	Piccolo brano per l'amico Pietro, para piano	MS

Continua

2007	*Preludio de Sonia Rubinsky*, para piano	MS
	Glosas sobre o Hino Nacional Brasileiro, para piano Em memória das vítimas da odienta ditadura militar de 1964	PC
	In memoriam Mompou, para soprano e piano Melodia tradicional catalã Para Caroline, com certeza	PC
	Para Tuana, para piano	MS
	Para o Mestrinho, para piano	MS
2008	*Crisálida*, para soprano e piano Poema de Affonso Ávila *In memoriam* Laís Corrêa de Araújo	PC
	Petite Valse de Lucas (d'après Francis Kleynjans), para piano (última revisão: 2012)	PC
	Prefácio ao livro "Na prisão", de Egon Schiele, para piano Para Marcelo Martorelli Vessoni	PC
	Oráculo, para tenor e violão Poema de Donizete Galvão	PC
2009	*Madrigale II: An Walter Benjamin, der sich auf der Flucht vor Hitler entleibte*, para barítono, duas sopranos, flauta (do, sol, *ottavino*), piano, violão, percussão Poema de Bertolt Brecht Para o Núcleo Hespérides, novamente, com imenso carinho	PC
	Allgemeine Periodik (In memoriam Henri Pousseur), para violino Para Simona Cavuoto	PC
	In memoriam W. B., para soprano e piano Poema de Bertolt Brecht Para Caroline e Maurício	PC
	Oráculo, para soprano e violão Poema de Donizete Galvão A pedido de Caroline	PC
	Oráculo, para soprano e violão (2ª versão) Poema de Donizete Galvão A pedido de Caroline	PC
	Modelos para armar, para piano Para Marta, em 26 de junho de 2009	MS
2010	*Em Lisboa*, para piano (1ª versão)	PC
	Em Lisboa, para piano (2ª versão)	PC
	¡Oh, este viejo y roto víolin!, para violino	MS
2011	*Arya per Yara*, para violino	MS
	Poema 3, para soprano e piano Poema de Alexandre Barbosa de Souza	PC

Continua

	Capital da dor, para soprano e piano Poema de Alexandre Barbosa de Souza Para Marta, em 1º de maio, velha fotografia do artista quando jovem	MS
	Uma porta, para soprano e piano Poema de Alexandre Barbosa de Souza	PC
	Infância (cena dramática), para soprano e piano Poema de João Cabral de Melo Neto	PC
	Lucas em agosto, estudo n.4 para piano Obs.: também integra o *Miserere*	MS
	Petite Valse de Lucas, para piano (2ª versão)	PC
2012	*La prima vez*, para piano Para Suzy	PC
	5 Cânticos, para soprano e violoncelo Poemas de Ruy Proença Para Lolô e Tecris, com carinho	PC
	Tango, para soprano e guitarra Poema de Donizete Galvão Para Caroline De Comi	PC
	Uso, para soprano e guitarra Poema de Donizete Galvão	PC
	Night Windows, para soprano e guitarra Poema de Donizete Galvão	PC
	Os olhos de Analivia, para soprano e guitarra Poema de Donizete Galvão	PC
	Musa, para voz e dois seixos Poema de Alexandre Barbosa de Souza	PC
	Sem título, para soprano e piano Poema de Alexandre Barbosa de Souza	PC
2013	*Noche*, para soprano e guitarra Poema de Federico García Lorca À Caroline e ao Gilson	PC
	Cantar, para soprano e guitarra Poema de Alexandre Barbosa de Souza	PC
	A noite entre paredes brancas, para soprano e guitarra Poema de Alexandre Barbosa de Souza	PC
	Rasgos, para soprano e guitarra Poema de Federico García Lorca Para Mauricio e Caroline	PC
	El silencio, para soprano e silêncios Poema de Federico García Lorca	MS
	Flor, para soprano e guitarra Poema de Federico García Lorca Ao Thales, recém-vindo	PC
	Replica, para soprano e piano Poema de Federico García Lorca Para Gilberto Mendes	MS

Continua

	Nove gravuras, para guitarra Dedicadas a Gilson Antunes	PC
2014	*3+7 Haikais*, para soprano e piano Poemas de Bashô, Shosei, Issa, Ryota, Buson, Chiyo, Shiki. Dedicatórias: para o Toni, para o Mestre Yutaka, para Dr. Ruy Yamanishi	PC

Referências bibliográficas

ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

______. *As melodias do boi e outras peças*. Preparo do texto, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

APPLEBY, D. Trends in recent Brazilian piano music. *Latin American Music Review*, Austin: University of Texas, v.2, n.1, p.91-102, Spring 1981.

______. *La música de Brasil*. Trad. Juan José Utrilla. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985. (Tierra Firme).

APRO, F. Formulações em torno dos elementos técnicos e expressivos da obra *Que Trata de España* de Willy Corrêa de Oliveira. *Per musi*, Belo Horizonte: UFMG, v.8, 2003.

ARAGON, L. *Les collages*. Paris: Hermann, [1965]1980.

BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BAECQUE, A. de. *Godard*: biographie. Paris: Grasset, 2010.

BARBOSA, L de S. L. Análise da obra *Sursum Corda: uma nênia*, de Willy Corrêa de Oliveira. *Anais do XIX Congresso da Anppom*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: ______. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.222-32. (Obras escolhidas, v.1).

BERIO, L. *Entrevista sobre a música contemporânea*: realizada por Rossana Dalmonte. Trad. Álvaro Lorencini; Letizia Zini Nunes. São Paulo: Civilização Brasileira, [s. d.]. (Ensaios, debates, entrevistas, 5).

______. Notre Faust. *Nuova rivista musicale italiana*, v.3, n.3, p.275-81, 1969.

BETZ, A. (Ed.). *Hanns Eisler*: Musique et societé (essais). Trad. Diane Meur. Paris: Ed.de la Maison des sciences de l'homme, 1998.

BEZERRA, M. A evolução de um pianismo eclético: Gilberto Mendes e o uso da citação musical. *Revista Música*, São Paulo: ECA – Universidade de São Paulo, v.9/10, p. 165-81, 1998-1999.

BLOCH, E. *Traces*. Trad. Pierre Quillet; Hans Hilbenbrand. Saint-Amand: Gallimard, 1968.

______. *O princípio esperança*. v.3. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

BOSSEUR, J.-Y. *Révolutions musicales*: la musique contemporaine depuis 1945. Paris: Le sycomore, 1979.

______. *Votre Faust* et la question de l'opéra contemporain. In: FENEYROU, L. (Ed.). *Musique et dramaturgie*: esthétique de la représentation au XX^{e} siècle. Paris: La Sorbonne, 2003.

______. Henri Pousseur: Vue sur les jardins interdits. *Musiques contemporaines*: perspectives analytiques (1950-1985). Paris: Minerve, 2007. p.221-31.

BOSSEUR, D.; BOSSEUR, J.-Y. Collaboration Butor/Pousseur (Votre Faust, Répons). *Musique en jeu*, Paris: Seuil, n.4, p.83-111, oct-déc.1971.

BOUCOURECHLIEV, A. *Igor Stravinsky*. Paris: Fayard, 1982.

______. Entretien. *Revue des sciences humaines*, v.76, n.205, p.131-44, jan-mar 1987.

______. *Le langage musical*. Paris: Fayard, 1993. (Le chemins de la musique).

______. *Debussy*: la révolution subtile. Paris: Fayard, 1998.

BOULEZ, P. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gonthier, 1963.

______. *Relevés d'apprenti: textes réunis et présentés par Paule Thévenin*. Paris: Seuil, 1966.

______. Style ou idée? Éloge de l'amnésie. *Musique en jeu*, Paris: Seuil, n.4, p.5-14, oct-déc.1971.

______. *Points de repère*. Paris: Bourgois, 1985.

______. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Moutinho; Caio Pagano; Lidia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Signos/Música, 4).

______. Henri Pousseur. *ESZ News*, Milano: Suvini Zerboni, n.49, p.1, jun. 2009. Disponível em: http://www.esz.it/data/contenuti/0000000077/doc/53c3bce66e43be4f209556518c2fcb54.pdf.

BRECHT, B. *Teatro dialético*: ensaios. Trad. Luis Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Teatro hoje, Teoria e História, 8).

______. *Poemas 1913-1956*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

______. *Diário de trabalho, volume 1*: 1938-1941. Trad. Reinaldo Guarany; José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

______. *Diário de trabalho, volume 2*: América, 1941-1947. Trad. Reinaldo Guarany; José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005a.

______. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005b.

______. *Histórias do Sr. Keuner*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006.

BUCKINX, B. *O pequeno pomo ou a história do pós-modernismo*. Trad. Álvaro Guimarães. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

BURKHOLDER, J. P. *All made of tunes*: Charles Ives and the uses of musical borrowing. New Haven & London: Yale University Press, 1995.

BUTLER, S. *The note-books of Samuel Butler*. Middlesex: Echo, 2006.

BUTOR, M.; POUSSEUR, H. Votre Faust: fantaisie variable genre opéra, premiére partie (une version). *La nouvelle revue française*, Paris: Gallimard, n.109, p.65-86, jan.1962.

______; ______. Votre Faust: fantaisie variable genre opéra, deuxième partie (une version). *La nouvelle revue française*, Paris: Gallimard, n.110, p.261-89, fév.1962.

______; ______. Votre Faust: fantaisie variable genre opéra, deuxième partie (suite). *La nouvelle revue française*, Paris: Gallimard, n.111, p.461-82, mars 1962.

______; ______. Votre Faust: fantaisie variable genre opéra, deuxième partie (une autre version de la fin). *La nouvelle revue française*, Paris: Gallimard, n.112, p.641-657, avril 1962.

CAGIANELLI, F. *Utopia, percezione, struttura sociale da Busoni a Pousseur*. Milão: Ancona, 1978.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta*: textos críticos e manifestos (1950-1960). São Paulo: Duas Cidades, 1975.

______; ______; ______. *Mallarmé*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Signos, 2).

CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates, 16).

______ (Org.). *Ideograma:* lógica, poesia, linguagem. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1977.

______. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates, 247).

CARDEW, C. (Ed.). *Treatise Handbook*. London: Peters, 1971.

______. *Scratch music*. Cambridge: MIT, 1974a.

______. *Stockhausen serves Imperialism*. London: Latimer New Dimensions, 1974b.

CARONE, A. Tempi Concertati di Luciano Berio: un caso di genesi intertestuale. *Philomusica on-line*, 9/2, sez.III/419-437, Pavia: Università degli Studi di Pavia, 2010. Disponível em: http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/654/pdf.

CARVIN, A. *The Man who would be King*: an interview with Pierre Boulez. 1993. Disponível em: http://edwebproject.org/boulez.html. Acesso em: 10 de dezembro de 2011.

CAUDWELL, C. *Studies and Further Studies in a Dying Culture.* New York: Dodd Mead, 1958.

______. *O conceito de liberdade*. Trad. Edmond Jorge. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1968.

CHALHUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios, 44).

______. *Funções da linguagem*. 9.ed. São Paulo: Ática, 1999. (Princípios, 119).

CLÜVER, C. Concrete poetry into music: Oliveira's intersemiotic transposition. *The comparatist*, Bloomington: Indiana University, n.6, p.6-15, mai.1982.

______. Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros. *O eixo e a roda:* revista de literatura brasileira, Belo Horizonte: UFMG, v.13, p.19-38, 2006.

COELHO, J. M. *No calor da hora*: música e cultura nos anos de chumbo. São Paulo: Algol, 2008.

COKER, Wilson. *Music & Meaning*. New York: Free Press, 1972.

COLI, J. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

COSTÈRE, E. *Mort ou transfigurations de l'harmonie*. Paris: PUF, 1962. (Bibliothèque internationale de musicologie).

COURT, R. Langage verbal et langages esthétiques. *Musique en jeu*, Paris: Seuil, n.2, p.14-29, jan-mar. 1971.

DANIÉLOU, A. *Sémantique musicale*. Paris: Hermann, 1978.

DE BONIS, M. F. A função estrutural do timbre em um noturno de Willy Corrêa. *Anais do XIX Congresso da Anppom*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009, p.494-7.

______. *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira: "aporia" e "apodíctica"*. São Paulo: Annablume, 2010a.

______. Velhos hinos em novas montagens. *Anais do XX Congresso da Anppom*. Florianópolis: Udesc, 2010b, p.170-6.

______. Paulistinha (imaginária). In: CAVUOTO, S. *O violino na metrópole*. (CD de áudio). São Paulo: ÁguaForte, 2012.

DELIÈGE, C. *Cinquante ans de modernité musicale*: de Darmstadt à L'Ircam. Sprimont: Mardaga, 2003.

DIBELIUS, U. *Moderne musik nach 1945*. München: Piper, 1998.

DOHLNIKOFF, L. O ovo do novo e o ventre do velho: o caso de um poema ignorado. *Medusa*, ano 1, n.4, p.30-2, abr-mai.1999.

DRILLON, J. *Liszt transcripteur, ou la charité bien ordonnée*. Arles: Actes Sud, 1986.

DUPRAT, R. et al. Música nova. *Invenção*, São Paulo: Invenção, ano 2, n.3, , p.6, jun.1963.

ECO, U. *Obra aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 2.ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates, 4).

______. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ESCAL, F. *Le compositeur et ses modèles*. Paris: PUF, 1984.

FAURE, M. Entretien avec Henri Pousseur. *Lettres nouvelles*, Paris: Julliard, v.29, p.111-31, 1962.

FERRAZ, S. *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]*: um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. (Trinca-ferro,1).

______. *Notas, atos, gestos: relatos composicionais de Marisa Rezende, Silvio Ferraz, Denise Garcia, Fernando Iazzetta, Marcos Lacerda, Rodolfo Caesar, Rogério Costa*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

FLOROS, C. *Gustav Mahler*: the Symphonies. Cambridge: Amadeus, 2000.

GALLIARI, A. Ouvrez les guillemets. *Résonance*, Paris: Ircam, Centre Georges--Pompidou, n.9, 1995. Disponível em: http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Galliari95d. Acesso em: 19 set. 2003.

GARAUDY, R. *Marxismo do século XX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GARCIA, M. C. *Zal*: de Chopin a Willy Corrêa. São Paulo, 2003. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

GAÚNA, R. *Rogério Duprat*: sonoridades múltiplas. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GILBERT, S. *James Joyce's Ulysses*: a study. New York: Vintage, 1952.

GIRARDI, G. *Educare*: per quale società? Assisi: Citadella, 1975.

______. *Educar:* para qual sociedade? São Paulo: Prol, 2011.

GONNEVILLE, M. La Seconde Apothéose de Rameau: au-delà de la polémique. *Circuit:* musiques contemporaines, Montréal, v.12, n.1, p.44-71, 2001a.

______. Visages de Pousseur: entrevue-concert avec Henri Pousseur. *Circuit*: musiques contemporaines, Montréal, v.12, n.1, p.19-28, 2001b.

GONZAGA, M. C. de A. *Música cênica para piano*: cinco peças brasileiras. Campinas, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas

GRABS, M. (Ed.) *Hanns Eisler*: A rebel in music (selected writings). Transl. Marjorie Meyer. New York: International Publishers, 1978.

HAUSER, A. *Introducción a la historia del arte*. Madrid: Guadarrama, 1961.

______. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HICKS, M. Text, music and meaning in the third movement of Luciano Berio's Sinfonia. *Perspectives of new music*, Princeton: Music foundation, n.20, p.199-224, 1982.

HOROWITZ, J. *Conversations with Arrau*. New York: Knopf, 1982.

HUBIN, M. *Henri Pousseur, Rencontre avec son temps*. Bruxelas: Luc Pire, 2004.

HUYGHE, R. *Sentido e destino da arte*. 2v. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1986.

IKEDA, A. *Música política, imanência social*. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein; José Paulo Paes. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

JOYCE, J. *Ulysses*. New York: The Modern Library, 1934.

______. *Ulisses*. Trad. Antonio Houaiss. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (Biblioteca do leitor moderno, 72).

______. *Finnegans wake / Finnicius revém*. 5v. Trad. Donaldo Schüler. Cotia: Ateliê Editorial, 1999-2003.

KARBUSICKY, V. The index sign in music. *Semiotica*, v.66, n.1/3, p.23-35, 1987.

KATER, C. *Música viva e H. J. Koelrreuter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, 2001.

LA GRANGE, H-L. de. *Gustav Mahler*: chronique d'une vie. 3v. Fayard, Paris, 1984.

LEDOUX, C. Démultiplication de nouvelles esthétiques au XXème siècle, permanence des oeuvres du passé: comment appréhender et clarifier ce voisinage? *Journée de réflexion sur l'art lyrique (européen), panorama historique et esthétique*, Paris, Onda, p.29-40, fév.2009.

LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. Trad. Hélio Ziskind. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Signos/Música, 3).

LISSA, Z. Historical awareness of music and its role in present-day musical culture. *International review of the aesthetics and sociology of music,* Zagreb: Croatian Musicological Society, v.4, n.1, p.17-33, June 1973.

______. Fonctions esthétiques de la citation musicale. *Versus:* quaderni di studi semiotici, Milano, n.13, p.19-34, gen.-apr. 1976.

LÖWY, M. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACDONALD, M. *Brahms*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

MACONIE, R. (Org). *Stockhausen on music*: lectures & interviews. New York: Marion Boyars, 1989.

MALRAUX, A. *Les voix du silence*. Paris: Gallerie de la Pléiade, 1951.

______. *Le musée imaginaire*. 2.ed. Paris: Gallimard, 1965. (Idées-Arts, 1).

MANIFESTO Música viva, revisto e agora renegado. *O Estado de S. Paulo,* São Paulo, 25 set. 1979.

MARTINEZ, J. L. *Música & semiótica*: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado em Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

______. Uma possível teoria semiótica da música (pautada logicamente em Charles Sanders Peirce). *Cadernos de Estudo*: Análise Musical, São Paulo: Atravez, n.5, p.73-83, 1992.

MARX, K. *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. São Paulo: Escriba, [1952] 1978.

______.; ENGELS, F. *Marx-Engels Werke*. v.3. Berlim: Dietz, 1963.

______. *Manifesto do partido comunista*. Moscou: Progresso, 1987.

MCGRATH, W. J. The Metamusical Cosmos of Gustav Mahler. In: *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*. New Haven: Yale University Press, 1974.

MCGUINNESS, R. Mahler und Brahms: Gedanken zu 'Reminiszenzen' in Mahlers Sinfonien. *Melos/Neue Zeitschrift für Musik,* n.3, p.215-24, mai-jun.1977.

MENDES, G. A música. In: ÁVILA, A. (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.127-38. (Stylus, 1).

______. *Uma odisseia musical*: dos mares do sul à elegância pop/art déco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Giordano, 1994.

MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg*. 2.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MESSIAEN, O. *Technique de mon langage musical.* Paris: Leduc, 1944.

METZER, D. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MOUNSEY, P. Music in Brazil: Willy Corrêa de Oliveira and Gilberto Mendes. *Contact Magazine,* London, n.31, , p.21-6, 1987.

NATTIEZ, J.-J. Langage, musique, poésie by Nicolas Ruwet. *Anuario Interamericano de Investigacion Musical,* Texas: University of Texas Press, v.9, p.185-8, 1973.

______. Table ronde de 1963, journées des 16, 18 et 23 juillet. *Circuit: musiques contemporaines*. Montréal: Université de Montréal, v.15, n.3, p.23-52, 2005.

NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

OLIVE, J.-P. *Musique et montage*: essai sur le matériau musical au début du XXe siècle. Paris: Harmattan, 1998.

OLIVEIRA, W. C. de. Alguns dados sobre música eletroacústica. *Invenção*, São Paulo: Invenção, n.3, 1962.

______. Bach está morto. *Opinião*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1976a. Cultura e opinião, n.214, p.24.

______. Pluralidade de leituras. *Opinião*, Rio de Janeiro, n.209, 5 nov.1976b. Cultura e opinião, p.20

______. Música: a forma ABA – linguagem e memória. *Acta semiotica et linguística*, São Paulo: Sociedade brasileira de professores de linguística, v.1 n.1, p.83-98, 1977.

______. A música, na trincheira, comprometida com o homem. Entrevista concedida a João Marcos Coelho. *Folha de S. Paulo*, 24 ago. 1978a, Ilustrada, p.41.

______. Como seremos compreendidos se o povo mal tem tempo de sobreviver? Entrevista concedida a Mara Frantz. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 jul. 1978b. Secções, p.14.

______. Palhaçada absurda. *Através*, São Paulo: Duas Cidades, n.2, 1978c.

______. Uma reticência entre parênteses. *Correio do povo*, Porto Alegre, 1º jul. 1978d. Cadernos de sábado, p.4.

______. *Beethoven, proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979a. (Signos/Música, 2).

______. O multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira (músico mineiro do século XVIII). *Barroco*, Belo Horizonte: Editora UFMG, n.10, p.61-87, 1979b.

______. Relatório de uma pesquisa de campo. *Barroco*, Belo Horizonte: Editora UFMG, n.11, p.167-9, 1979c.

______. Uma intromissão. In: LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. Trad. Hélio Ziskind. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.11-25. (Signos/Música, 3)

______. Webern serve ao imperialismo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 1984. Ilustrada, p.59.

______. 300 anos do nascimento de Bach. *Voz da unidade*, São Paulo, p.12-3, mar. 1985.

______. Hanns Eisler no Brasil. In: BADER, W. (Org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987a, p.138-46.

______. Quando a música ameaça a cultura estabelecida. *Pau Brasil*, São Paulo: DAEE, ano 3, n.16, p.66-71, jan-fev.1987b.

______. Música e sociedade. *Revista música*, São Paulo: ECA-USP, v.2, n.1, p.70-8, maio 1991.

______. Análise composicional. *Art*, Salvador: Escola de música da UFBA, n.20, p.15-19, dez. 1992a.

______. Retrato do artista quando só. *Cultura vozes*, ano 86, v.88, n.5, , p.62-71, set--out. 1992b.

______. *Realismo socialista*. (Programa de rádio). São Paulo: Cultura FM, jan.1995.
______. Valse (desde um quadro de Orlando Marcucci). *Nanico*, São Paulo: Giordano, n.13, p.5-9, jun.1996. (Nanico/Arte).
______. Caderno de biografia. *Cadernos*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1998a.
______. Caderno de pânico. *Cadernos*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1998b.
______. Caderno do princípio e do fim. *Cadernos*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1998c.
______. Hanns Eisler: Companheiro musical de Brecht. *Pandaemonium germanicum*: revista de estudos germânicos, São Paulo: Humanitas, v.4, p.71-83, 2000.
______. Em conversa. Entrevista concedida a Leonardo Martinelli. *Concerto*: guia mensal de música erudita, São Paulo: Clássicos, n.115, p.14-5, mar. 2006a.
______. Como "Cem homens e uma garota". *Revista de história*, São Paulo: DH/FFLCH/USP, n.157, p.73-99, dez. 2007.
______. *Passagens*. São Paulo: Luzes no Asfalto, 2008.
______. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
______. *Cinco advertências sobre a voragem*. São Paulo: Luzes no asfalto, 2010.
______. *Exit: leitura do poema*. 10f. Mimeografado. s. d.
OSMOND-SMITH, D. The Iconic Process in Musical Communication. *Versus*: quaderni di studi semiotici, Milano, n.3, p.31-42, set. 1972
______. Berio and the art of commentary. *The Musical Times*, n.116, p.871-872, Oct. 1975.
______. From myth to music: Levi-Strauss's mythologiques and Berio's Sinfonia. *The Musical Quarterly*, New York: G. Schirmer, n.67, p.230-60, apr. 1981.
______. *Berio*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
PAZ, J. C. *Introdução à Música de Nosso Tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
______. *Alturas, tensiones, ataques, intensidades:* memorias. 3v. Buenos Aires: De la Flor, 2005.
PIGNATARI, D. *Informação, linguagem, comunicação*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates, 2).
______. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates, 93).
______. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.
POUSSEUR, H. Votre Faust/Variables Spiel in Art einer Oper – Neufassung 1981. *Miroir de Votre Faust (Caractères II) – für Klavier und Sopran ad lib.* (partitura) Wien: Universal Edition, 1967.
______. Si, il nostro Fausto, indivisibile. *Nuova rivista musicale italiana*, v.3, n.3, p.281-7, 1969a.
______.Votre Faust/Variables Spiel in Art einer Oper – Neufassung 1981. *Échos de Votre Faust – für Mezzosopran, Flöte, Violoncello und Klavier.* (partitura) Wien: Universal Edition, 1969b.

______. *Vue sur les jardins interdits, per quattro sassofoni.* (partitura) Milano: Suvini Zerboni: 1974.

______. *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*. Bruxelles: Université libre de Bruxelles, 1970.

______. *Musique, semantique, société*. Tournai: Casterman, 1972. (Mutations Orientations, 19).

______. Interview. Entrevista concedida a Brigitte Schiffer. *Music and musicians*, London: Hansom Books, v.23, n.12, p.18-20, Aug. 1975.

______. *Música, semántica, sociedad*. Trad. Juan Mion Toffolo. Madrid: Alianza, 1984.

______. Les mésaventures de Notre Faust (lettre ouverte à Luciano Berio). *Contrechamps*, Lausanne: L'Âge d'Homme, n.4, 1985, p.107-22, s. d.

______. *Schumann le Poète: 25 moments d'une lecture de Dichterliebe*. Paris: Klincksieck, 1993.

______. *Musiques Croisées*. Paris: L'Harmattan, 1997.

______. Petit bilan d'une recherche aussi têtue que sinueuse. *Inter Disciplinas ars:* Collected Writings of the Orpheus Institute, Leuven: Presses universitaires de Leuven, p.219-59, 1998.

______. *Écrits théoriques 1954-1967*. Sprimont: Mardaga, 2004.

______. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. Trad. Flo Menezes e Mauricio Oliveira Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2009a.

______. *Série et harmonie généralisées:* une théorie de la composition musicale. Wavre: Mardaga, 2009b.

______. Keynote Lecture. *Symposium on 'Open' Works*, Goldsmiths College, Londres, 18 fev. 2005. Disponível em: http://www.scambi.mdx.ac.uk/Documents/Pousseur_Goldsmiths.pdf. Acessado em: set. 2010.

RAMAUT-CHEVASSUS, B. La citation mozartienne au XXe siècle: E. Satie, H. Lachenmann, B.A. Zimmermann. *Ostinato: revue internationale d'études musicales*, n.1-2, p.209-16, 1993.

______. *Musique et postmodernité*. Paris: PUF, 1998. (Que sais-je?, 3378).

______. Comment ne pas être post-moderne? In: CASTANET, P.-A. (Dir.). *Séminaire du Cdmc 2000-2001*. Paris: Cdmc, 12 juin 2001. Disponível em: http://www.cdmc.asso.fr/flash/html/10saison/seminaires/semi0001.htm. Acesso em: 24 mar. 2004.

RAMOS, R. A. *Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*. São João del Rei, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São João del Rei.

RIZZO, L. C. *A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

RUWET, N. Contradictions du langage sériel. *Revue belge de musicologie*, v.13, n.1/4, p.83-97, 1959.

______. Contradictions du langage sériel. In: ______. *Langage, musique, poésie.* Paris: Seuil, 1972.

RZEWSKI, F. Interview by Daniel Varela. *Perfect Sound Forever*, 2003. Disponível em: http://furious.com/perfect/rzewski.html. Acesso em: outubro de 2011.

SALLES, P. de T. *Aberturas e impasses*: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SAMPAIO, J. L. Em busca da arte de Willy Corrêa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 mar. 2006. Caderno 2, p.5.

SANTOS, A. E. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 1997.

______. *Os (des)caminhos do Festival Música Nova (FMN - um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea)*. São Paulo, 2003. Tese (Doutorado em Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SARTRE, J.-P. Preface. In: LEIBOWITZ, R. *L'artiste et sa conscience*: esquisse d'une dialectique de la conscience artistique. Paris: L'arche, 1950, p.9-38.

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix; Edusp, 2007.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

SCHMELZ, P J. In the crucible of polystylism: Schnittke's correspondence with Pousseur. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, n.24, p.30-4, abr.2011.

SCHOENBERG, A. *Fundamentals of Musical Composition*. Londres: Faber & Faber, 1967.

______. *Structural Functions of Harmony*. New York: W. W. Norton, 1969.

______. *Cartas*. Trad. Angel Fernando Mayo Antoñanzas. Madrid: Turner, 1987.

SCHUMANN, R. *On Music and Musicians*. Trad. Paul Rosenfeld. New York: W.W. Norton & Company, 1969.

SEM-TERRA: as músicas do MST. São Paulo: Anca, 1996.

SIEGMEISTER, E. Social influences in modern music. *The Modern Monthly*, New York: Calverton, v.7, n.8, p.472-9, Sep.1933. Disponível em: http://academic.evergreen.edu/curricular/fopa/music/node1.htm. Acesso em: 16 jun.2004.

SILVA, C. de C. R. da. *Cinco canções de Willy Corrêa de Oliveira: análise e reflexão em função da interpretação*. São Paulo, 2004. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SILVA, G. N. V. P. da. *Câmara da canção* – escansões semióticas de um campo sistêmico. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado em Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SOARES, T. R. P. *A utopia no horizonte da música nova*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SOLIPSO. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: http://www.priberam.pt/DLPO/solipso.

SQUEFF, Ê. O passado como fonte da vanguarda. *Folha de S. Paulo*, 17 ago. 1979.

______. Variações sobre um mesmo tema. In: ______; WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira*: música. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.13-127.

______. Giz negro e gouache: Egon Schiele. *Revista música*, São Paulo: ECA-USP, v.4, n.2, p.219-27, 1993.

STEIN, L. (Ed.). *Style and idea*: selected writings of Arnold Schoenberg. Rev. ed. Transl. Leo Black. Berkeley: University of California Press, 1984.

STEWART, J. L. *Ernst Krenek*: the Man and his Music. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991.

STRAVINSKY, I.; CRAFT, R. *Conversas com Igor Stravinsky*. Trad. Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Debates, 176).

STUCKENSCHMIDT, H. H. *Twentieth Century Music*. Transl. Richard Deveson. New York: McGraw-Hill, 1976.

SZENDY, P. (Ed.). *Enseigner la composition*. Paris: Harmattan, 1998.

______. *Écoute*: une histoire de nos oreilles. Paris: Minuit, 2001.

______. *Arrangéments/Dérangements*: la transcription musicale aujourd'hui. Paris: Ircam, 2009 (Les cahiers de L'Ircam).

TABLE [s. a.]. Table ronde autour de Pousseur. *Circuit: musiques contemporaines*, Montréal, v.12, n.1, p.44-71, 2001.

TARSKI, A. *Logic, Semantics, Metamathematics:* Papers from 1923 to 1938. Oxford: Oxford University Press, 1956.

TONI, F. C. Mon cher élève: Charles Koechlin professor de Camargo Guarnieri. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v.45, p.107-22, 2007.

ULBANERE, A. *Willy Corrêa de Oliveira*: por um ouvir materialista histórico. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes do Planalto, Universidade Estadual Paulista.

WANGERMÉE, R. *André Souris et le complexe d'orphée*: entre surréalisme et musique sérielle. Liège: Mardaga, 1995.

WHAPLES, M. K. Mahler and Schubert's A Minor Sonata D. 784. *Music and Letters*, n.65, p.255-63, jul.1984.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. José Arthur Gianotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968. (Biblioteca universitária, série 1ª: Filosofia, v.10).

______. *Remarques sur le Rameau d'or de Frazer.* Lausanne: L'âge d'homme, 1982.

WITTS, D. Pousseur's L'effacement du Prince Igor. *Tempo*, Cambridge, n.122, p.10-7, set. 1977.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte.* Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins, 2001.

ZERON, C. A. de M. R. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962*: o salto do tigre de papel. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ZIMMERMANN, B. Alois. *Écrits*. Genève: Contrechamps, 2010.

ZURAW, M. *From ideology into sound*: Frederic Rzewski's 'North American ballads' and other piano music from the 1970s. Dissertação (Mestrado em Música) – Rice University, 2003. Disponível em: http://wwwlib.umi.com/dissertations/preview_all/3090205. Acesso em: 23 mar. 2004.

Materiais multimeios

ALLEN, W. *Zelig*. (DVD). Los Angeles: Orion, 1983. 79 min.

CAVUOTO, S. *O violino na metrópole*. (CD de áudio). São Paulo: ÁguaForte, 2012.

LOHLÉ, D.; HINANT, G.-M. *Hommage au sauvage*: un portrait d'Henri Pousseur. Bruxelas: RTBF, WIP, OME, 2005. 52 min.

MENDES, C. de M. R. *A odisseia musical de Gilberto Mendes*. (Documentário). Produção de Carlos de Moura Ribeiro Mendes e Berço Esplêndido Produções. Brasil, 2005. 115 min.

OLIVEIRA, W. C. de. *Willy Corrêa de Oliveira, o presente*. (CD de áudio). São Paulo: Água-Forte; Petrobrás, 2006b.

SANTO DIAS. (CD de áudio). São Paulo: Comitê Santo Dias, 2003.

SOMMER, A.; JARRY, H. Sur Incises: a lesson by Pierre Boulez. *Éclat / Sur Incises*. Idéale Audience International, 2006. 142 min.

VIEIRA, P. *Rogério Duprat – Oirégor Tarpud*. (Documentário). São Paulo: Grifa Cinematográfica; Rádio e Televisão Cultura; Teleimage, 2000. 100 min.